

**LA MADRE MONTE: CREACIÓN MUSICAL A PARTIR DEL MITO Y LA
APLICACIÓN DE CONCEPTOS DE PASILLO**

JULIANA ANDREA BERNAL RENDÓN

CÓD. 1116131945

KENDRYCK SCHOKLEYN RIOS SERNA

CÓD. 1088304616



**Universidad Tecnológica
de Pereira**

FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN MÚSICA

2020

**LA MADRE MONTE: CREACIÓN MUSICAL A PARTIR DEL MITO Y LA
APLICACIÓN DE CONCEPTOS DE PASILLO**

JULIANA ANDREA BERNAL RENDÓN

CÓD. 1116131945

KENDRYCK SCHOKLEYN RIOS SERNA

CÓD. 1088304616

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR AL TÍTULO
DE LICENCIADO(A) EN MÚSICA**

DIRECTOR

HAROLD MARÍN VALENCIA

LICENCIADO Y MAGISTER EN MÚSICA

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA**

2020

Nota de aceptación

Firma del Director

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Pereira, 10 de junio de 2020

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, deseamos expresar nuestro agradecimiento a la vida y a Dios pues tenemos la suerte de existir para realizar la labor que nos apasiona y que nos motiva a mejorar cada día como personas y como profesionales.

Agradecemos profundamente a nuestros padres, familia y hermanos por toda la paciencia que con nosotros han tenido y por todo el apoyo que nos han brindado a través de los años, sin el cual, hubiera sido imposible resistir y culminar este proceso de formación.

Un agradecimiento sincero al maestro que nos ha acompañado durante todo este proceso, Harold Marín Valencia. También, a los profesores que durante estos años de aprendizaje nos aportaron, nos enseñaron, nos ayudaron y fueron guías en los procesos importantes para culminar nuestros estudios de pregrado y de quienes hemos aprendido enseñanzas valiosas para la música y para la vida: Sonia Adriana Villa, Jorge Andrés Etayo, Maria Cecilia Tamayo, Fredy Muñoz Navarro, Julio Alberto Mejía, Alba Lucía García, Luis Guillermo Quijano, Carlos Eduardo Uribe, Leopoldo Dante Lopez, Diana Edith Calvo, Juan Felipe Rios.

CONTENIDO

Pág

1. ÁREA PROBLEMÁTICA.....	15
2. OBJETIVOS.....	17
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	17
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	17
2.3 PROPÓSITOS.....	17
3. JUSTIFICACIÓN.....	18
4. MARCO TEÓRICO.....	19
4.1 CREACIÓN.....	19
4.1.1 Inspiración.....	19
4.2 COMPOSICIÓN MUSICAL.....	20
4.2.1 La melodía.....	21
4.2.2 El ritmo.....	21
4.2.3 La armonía.....	22
4.2.4 Flujo musical.....	22
4.2.5 Forma.....	22
4.2.6 Recursos musicales utilizados.....	23
4.2.6.1 Escalas musicales.....	23
4.2.6.2 Escala mayor.....	23
4.2.6.3 Escala menor.....	24
4.2.6.4 Modo frigio.....	24
4.2.6.5 Acordes.....	25
4.2.6.6 Acorde de tres sonidos.....	25
4.2.6.7 Acorde de cuatro sonidos.....	26
4.2.6.8 Extensiones de los acordes.....	27
4.2.6.9 Textura.....	27
4.2.6.10 Contrapunto.....	29
4.3 EL PASILLO.....	30
4.3.1 Melodía y ritmo en el pasillo.....	31
4.3.2 Armonía en el pasillo.....	32
4.4 ORGANOLOGÍA.....	33
4.4.1 Voz soprano.....	34
4.4.2 La bandola.....	34
4.4.3 El piano.....	35
4.4.4 El bajo eléctrico.....	36
4.5 RECURSOS LITERARIOS.....	37
4.5.1 Poesía.....	37
4.5.2 La décima.....	37
4.6 LA TRADICIÓN ORAL.....	38
4.6.1 Los mitos.....	39
4.6.1.1 Mitos indígenas y mitos mestizos en Colombia.....	40
4.6.1.2 Mito mestizo “la madre monte”.....	41
5. ANTECEDENTES.....	42
5.1 ANTECEDENTE INTERNACIONAL.....	42
5.2 ANTECEDENTE NACIONAL.....	42
5.3 ANTECEDENTE LOCAL.....	42

6. METODOLOGÍA.....	44
6.1 TIPO DE TRABAJO.....	44
6.1.1 Descripción de la población.....	44
6.1.2 Descripción del objeto de estudio.....	44
6.1.3 Descripción de la unidad de análisis.....	44
6.1.4 Descripción de la muestra.....	44
6.1.5 Estrategias para la aplicación.....	44
6.1.6 Sistematización de la información.....	44
6.1.7 Formas de monitoreo y control.....	44
6.2 PROCEDIMIENTO.....	45
7. RESULTADOS.....	46
7.1 RECOPIACIÓN Y SELECCIÓN DE LA INFORMACIÓN SOBRE EL MITO DE LA MADRE MONTE.....	46
7.1.1 Recopilación de información.....	46
7.1.2 Caracterización del mito.....	46
7.2 DESCRIPCIÓN DE LOS ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DEL GÉNERO PASILLO.....	47
7.3 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL LA MADRE MONTE.....	49
7.4 DESCRIPCIÓN FORMAL DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL LA MADRE MONTE.....	51
7.5 ANÁLISIS MUSICAL Y ESTRUCTURAL.....	52
8. CONCLUSIONES.....	74
9. RECOMENDACIONES.....	75
BIBLIOGRAGÍA.....	76
ANEXOS	DIGITAL

IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Ejemplo de escala mayor con la nota re como tónica.....	24
Imagen2. Estructura de la escala menor. Libro de Teoría Musical, Néstor Crespo, p. 22.....	24
Imagen 3. Estructura del modo frigio. Libro Armonía Funcional I, Nestor Crespo,p. 24.....	52
Imagen 4. Clasificación de acordes tríada, ejemplo con nota do como fundamental. Armonía, Walter Piston, P. 13.....	26
Imagen 5. Acordes de cuatro sonidos en la tonalidad de Do mayor. Armonía Tonal Moderna, Cesar A. de la Cerda, P. 15.....	26
Imagen 6. Ejemplo de monofonía con una melodía interpretada por dos instrumentos.....	28
Imagen 7. Ejemplo de homofonía realizada por tres líneas melódicas.....	28
Imagen 8. Fragmento de Coral #7 de Bach, puede apreciarse una textura polifónica entre las cuatro voces. 371 Viertstimmige Chorale, Johann Sebastian Bach, P.4.....	29
Imagen 9. Célula rítmica del pasillo.....	31
Imagen 10. Ejemplos de Hemiola. Músicas andinas de centro oriente, Efraín Franco, Néstor Lambuley y Jorge E. Sossa, p. 23.....	32
Imagen 11. Ejemplo de “impulso ascendente”	32
Imagen 12. Progresiones frecuentes en la música tradicional del área andina colombiana. Músicas andinas de centro oriente, Efraín Franco, Néstor Lambuley y Jorge E. Sossa, p. 36	33
Imagen 13. Tesitura de la voz soprano.....	34
Imagen 14. Monumento a la bandola, Casanare, Colombia.....	34
Imagen 15. Tesitura de la bandola andina colombiana.	35
Imagen 16. Apariencia del piano.....	35
Imagen 17. Bajo eléctrico.	36
Imagen 18. Tesitura del bajo eléctrico.....	37
Imagen 19. Fotografía con algunas ideas iniciales para la creación de la letra.....	49

Imagen 20. Idea para la melodía principal (voz) que más adelante fue incluida en esta.....	50
Imagen 21. Idea para el acompañamiento del piano donde pueden observarse algunos acordes y la célula rítmica del pasillo al final.....	50
Imagen 22. Inicio del pasillo. Medida de compás, tempo y carácter.....	52
Imagen 23. Primera parte (semifrase) de la primera frase.....	53
Imagen 24. Primera frase completa de la subsección a.....	54
Imagen 25. Segunda frase de la subsección a.....	54
Imagen 26. Parte final de la subsección a.	55
Imagen 27. Primera frase de la subsección b.	56
Imagen 28. Segunda frase de la subsección b.	57
Imagen 29. Tercera frase de la subsección b. Final de la sección A.....	58
Imagen 30. Inicio de la subsección c.....	59
Imagen 31. Primera frase de la subsección c.	60
Imagen 32. Segunda frase de la subsección c.	61
Imagen 33. Primera frase de la subsección d.	62
Imagen 34. Segunda frase de la subsección d.	63
Imagen 35. Tercera frase de la subsección d. Final de la sección B.	63
Imagen 36. Primera parte del interludio.....	65
Imagen 37. Segunda parte del interludio.....	65
Imagen 38. Primera frase de la subsección e.	67
Imagen 39. Segunda frase de la subsección e.....	68
Imagen 40. Primera frase de la subsección f.....	69
Imagen 41. Segunda frase de la subsección f.	70
Imagen 42. Tercera frase de la subsección f. Voz y bandola.	70
Imagen 43. Parte final.	72

TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Caracterización del mito de la madre monte.	46
Tabla 2. Caracterización del género pasillo.....	47
Tabla 3. Ensamblés musicales comunes en el género pasillo.....	48
Tabla 4. Organología común en el género pasillo.....	48
Tabla 5. Aspectos formales del género pasillo.....	48
Tabla 6. Forma musical del pasillo La Madre Monte, exponiendo los compases en los que cada parte o sección toma lugar	51
Tabla 7. Análisis armónico de la subsección a.	55
Tabla 8. Análisis armónico de la subsección b. Compases 14 a 20.....	58
Tabla 9. Análisis armónico de la subsección b. Compases 21 a 25.....	59
Tabla 10. Análisis armónico de la subsección c.....	62
Tabla 11. Análisis armónico de la subsección d. Compases 34 a 40.....	64
Tabla 12. Análisis armónico de la subsección d. Compases 41 a 45.....	64
Tabla 13. Análisis armónico del interludio, parte 1	66
Tabla 14. Análisis armónico del interludio, parte 2.....	66
Tabla 15. Análisis armónico de la subsección e.....	68
Tabla 16. Análisis armónico de la subsección f. Compás 70 a 76.....	71
Tabla 17. Análisis armónico de la subsección f. Compás 77 a 81.....	71
Tabla 18. Análisis armónico de la parte final.	72

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. La Madre Monte Score.

ANEXO B. La Madre Monte Letra.

ANEXO C. La Madre Monte audio MIDI (simulación de instrumentos)

ANEXO D. Volver a los Diecisiete de Violeta Parra. Fragmento.

ANEXO E. La Madre Monte partes instrumentales.

RESUMEN

Este trabajo presenta el desarrollo y resultado de un proceso creativo de composición musical de una obra basada en el mito de la madre monte, realizada con conceptos de pasillo para una organología de voz soprano, bandola, piano y bajo eléctrico. Incluye la descripción de los elementos y recursos utilizados en la composición misma y se describen las fases del proceso creativo llevado a cabo. Se incluye también el resultado final con un análisis de la estructura y los elementos musicales involucrados en la composición.

Palabras clave: composición, pasillo, mitos, región andina, madre monte, creación musical.

ABSTRACT

This document presents the development and result of a creative process of musical composition of a work based on the myth of “la madre monte”, made with pasillo concepts for an organology of soprano voice, bandola, piano and electric bass. It includes the description of the elements and resources used in the composition itself and the phases of the creative process carried out are described as well. The final result is also included with an analysis of the structure and the musical elements involved in the composition.

Key words: composition, pasillo, myths, Andean region, madre monte, musical creation.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de grado se fundamenta en el proceso creativo llevado a cabo para la creación de un pasillo basado en el mito de la región andina colombiana, la madre monte. Para el mencionado proceso de creación, se utilizó el estilo de composición poética llamado décima y se usaron diversos elementos técnicos y aspectos teórico musicales directamente relacionados con el género pasillo y con el tratamiento de la armonía, el ritmo, la forma, entre otros. Estos mismos aspectos se tuvieron en cuenta para el análisis de la composición, una vez finalizada.

La instrumentación musical utilizada en el proceso de composición, obedece a un formato común para el entorno musical contemporáneo, observado en muchos géneros y contextos variados, más no se relaciona directamente con el formato tradicional utilizado en las composiciones de género pasillo.

Con relación a los recursos musicales usados, se utilizaron elementos propios y tradicionales del pasillo, mezclados con componentes contemporáneos de la armonía funcional y elementos relacionados directamente con las intenciones creativas de los compositores.

La motivación principal para llevar a cabo este proceso de creación musical, tiene sus bases en la posibilidad de crear una obra nueva, aplicando gran parte de los conceptos y habilidades musicales adquiridas durante el proceso de formación musical a través de varios años, añadiendo a esto el deseo de enaltecer un mito de gran importancia en la región andina colombiana y vincularlo con un género propio de esta misma región.

GLOSARIO

ANACRUSA: en música, la anacrusa es una nota musical o grupo de notas musicales que aparecen antes del primer tiempo fuerte de una pieza o frase musical, por tanto, se escribe detrás de la línea de compás.

ARMONÍA: estrechamente ligada a la construcción de acordes, es una técnica para estructurarlos y para mezclar y analizar sonidos que tienen lugar al mismo tiempo, teniendo en cuenta la forma en que estos mencionados acordes se relacionan entre sí y ciertas reglas que, según el estilo de la armonía a tratar, los rigen.

ARMONÍA TONAL: hace referencia a la forma en la que se organizan los sonidos y acordes pertenecientes a una tonalidad y representados por una escala “madre”. Dentro de esa organización existe una clasificación de los acordes y sonidos mismos, según sus cualidades y características. Así mismo, se les da usualmente una jerarquía, siendo el acorde de tónica el más importante de todos.

BPM: traducido del inglés como “pulsaciones por minuto”, es una medida que sirve para medir el tempo y la velocidad de ejecución en música.

CIFRADO DE ACORDES: es la manera en la que son descritos los acordes para comprenderlos e identificarlos con facilidad y de forma eficaz. A través de la historia han existido diferentes tipos de cifrado. En guitarra, por ejemplo, es muy usual observar los acordes cifrados con letras que los representan.

DISPOSICIÓN DE ACORDES: hace referencia a la forma en que las notas que componen un acorde determinado están ubicadas con relación a las otras. Usualmente, la disposición de un acorde está ligada directamente a la nota que se encuentra en el bajo, la más grave de todas.

FORMATO MUSICAL: popularmente el término es utilizado para describir el tipo de organología que conforma un ensamble musical.

FRASE MUSICAL: una frase musical, es un conjunto de figuras musical y motivos rítmicos que generan una melodía o varias melodías que poseen un sentido musical plenamente ligado a la interpretación. En las frases musicales, puede identificarse usualmente y de forma sencilla un inicio y un final.

GRADOS CONJUNTOS: hace referencia a las notas musicales que se encuentran adyacentes a las otras. Son las notas musicales que se relacionan entre sí a intervalos de segunda menor o mayor.

INTERVALO: es una medida musical relacionada con la altura que permite identificar la distancia existente entre dos sonidos determinados.

PULSO: es una unidad musical que permite percibir y medir el tiempo.

UNÍSONO: en música, el unísono hace referencia a la ejecución de una misma nota musical por dos o más partes (instrumentos) involucrados, al mismo tiempo.

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción del contexto. En el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, ubicada en la vereda La Julita de Pereira, Risaralda, se presenta una oportunidad para crear, desde cero, una obra musical utilizando conceptos del género pasillo y tomando como base el mito de la madre monte, mito representativo de la región andina colombiana, para un formato instrumental de voz soprano, bandola, piano y bajo eléctrico. Esta oportunidad creativa se presenta durante el periodo que abarca el primer y segundo semestre del año 2019.

1.1.1 Definición del problema. En el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira no se cuenta con la creación de una obra musical basada en el mito de la madre monte, en la que se apliquen conceptos de pasillo y se utilice una organología de voz soprano, bandola, piano y bajo eléctrico. Esto, sumado al hecho de que, dentro del mencionado programa, no se promueve continua e incesantemente la creación de nuevas obras musicales y la realización de procesos compositivos. El proceso de composición de una obra con conceptos de pasillo, basada en el mito de la madre monte, requiere de la búsqueda y consulta de información pertinente para su elaboración, proceso que requiere de la elaboración de un marco teórico detallado sumado al proceso creativo necesario para lograr un resultado tangible. Todos los datos obtenidos serán registrados continuamente y sometidos a un análisis metodológico.

1.2 Aspectos que intervienen. Los aspectos que intervienen se definen por la necesidad de realizar un proceso de creación musical, la necesidad de crear un pasillo utilizando como base el mito de la madre monte y la idea de generar nuevo repertorio musical utilizando un formato instrumental que involucre voz soprano, bandola, piano y bajo eléctrico.

1.2.1 Aspecto 1. Descripción de la información recopilada y seleccionada sobre el mito de la madre monte.

1.2.2 Aspecto 2. Descripción de los aspectos característicos del género pasillo.

1.2.3 Aspecto 3. Descripción del proceso de composición musical llevado a cabo para la creación del pasillo “La madre monte”.

1.2.4 Aspecto 4. Realización de un análisis musical de los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y de textura usados en la composición.

1.3 Preguntas que guiarán la investigación. Tomando como punto de partida los hechos, necesidades y aspectos descritos y evidenciados anteriormente, se plantean las siguientes preguntas de investigación.

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Cómo realizar una composición musical basada en el mito de la madre monte aplicando conceptos del género pasillo?

1.3.2 Preguntas específicas

- ¿Cómo describir la información recopilada y seleccionada sobre el mito de la madre monte?
- ¿Cómo describir los aspectos característicos del género pasillo?
- ¿Cómo describir el proceso de composición musical llevado a cabo para la creación del pasillo “La madre monte”?
- ¿Cómo realizar un análisis musical de los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y de textura usados en la composición?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar una composición musical basada en el mito de la madre monte aplicando conceptos del género pasillo.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir la información recopilada y seleccionada sobre el mito de la madre monte.
- Describir los aspectos característicos del género pasillo.
- Describir el proceso de composición musical llevado a cabo para la creación del pasillo “La madre monte”.
- Realizar un análisis musical de los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y de textura usados en la composición.

2.3 PROPÓSITOS

- Generar un antecedente y punto de referencia para la comunidad académica musical que se interese en la composición musical con conceptos de pasillo.
- Incentivar a estudiantes y docentes de la Universidad Tecnológica de Pereira para indagar y llevar a cabo procesos de creación musical diversos.
- Resaltar a través de una obra musical uno de los mitos más representativos de la región andina colombiana.

3. JUSTIFICACIÓN

Novedad: este proyecto representa una oportunidad para generar nuevo repertorio de música andina colombiana. Además de esto, basa su construcción en un mito representativo de la región andina y toma como base un ensamble instrumental que no pertenece a ninguno de los ensambles instrumentales tradicionales dentro del género pasillo. Además de lo mencionado anteriormente, no se ha encontrado un registro de composiciones con las mismas características en la Universidad Tecnológica de Pereira.

Interés: las primeras personas favorecidas con la realización de este proyecto son los autores, pues la puesta en marcha y desarrollo de este representan una oportunidad para ampliar sus conocimientos y mejorar sus capacidades y técnicas compositivas a nivel poético y a nivel musical. Así mismo, a través de este trabajo, pueden acceder al título de Licenciados en Música. También, se deja un referente de un proceso de composición musical accesible y de gran significancia tanto para la Universidad Tecnológica de Pereira como para la comunidad académica en general.

Utilidad: este trabajo busca fortalecer e incentivar la realización de nuevos procesos creativos de composición musical, la ampliación de repertorio académico y resaltar uno de los mitos más representativos de la región andina colombiana.

Viabilidad y factibilidad: es viable y factible ya que se dispone de conocimiento y experiencia en el ámbito de composición musical, así como con diferentes herramientas teórico musicales que se han adquirido a través de los años. A su vez, se dispone de la ayuda y el asesoramiento de especialistas en el tema y se cuenta con la facilidad de acceso a la información en línea y bibliográfica para realizar una investigación bien fundamentada que permita soportar el trabajo creativo. Es importante resaltar también que este trabajo no pretende generar ningún tipo de ingresos o remuneración económica ya que su finalidad es enteramente académica.

Pertinencia: es pertinente pues permite fortalecer y complementar las competencias y habilidades obtenidas por los autores durante su proceso educativo. Además, es requisito para optar al título de Licenciados en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 CREACIÓN

La creatividad de los seres humanos puede ser asombrosa en ocasiones. Esta capacidad, que permite generar nuevas ideas o asociar otras ya existentes, está relacionada directamente con complejos procesos mentales como la inteligencia, la imaginación y la memoria.

Propia de los seres humanos, la capacidad creativa permite concebir ideas, a veces fantasiosas, para darles forma, creando e inventando todo tipo de cosas. Ciertamente es también, que cuando una idea nace o cuando se está desarrollando, hay muchos elementos que influyen en dicho proceso y en la gran mayoría de los casos, se ve afectada por elementos con los que previamente estuvo en contacto, de forma directa o indirecta, la persona que está dando lugar al proceso creativo. Como diría Kleon, “lo que un artista debe entender, es que nada viene de la nada. Todo el trabajo creativo surge de lo que ha existido antes. Nada es completamente original”¹.

Todos esos elementos que influyen en el proceso creativo de un artista, fuentes de las cuales puede y necesita beber, llegan a ser tan variados como las ideas mismas. Algunos de ellos, pueden ser las herramientas y técnicas de creación que se han aprendido a lo largo de la época de formación o de la vida misma. Otros, pueden estar ligados a los gustos de la persona, a lo que quiere y desea. Algunos de estos elementos, tal vez los más importantes realmente, pueden ser objetos, escenarios, personas o cosas que funcionen como fuente de inspiración.

Se llega entonces así a uno de los puntos más importantes cuando se habla de la capacidad creativa. Es un estímulo, un motor que da impulso a la creación, algo que afecta, que mueve, que llena de ideas y que hace que un ser humano se embarque en un proceso creativo: la inspiración.

4.1.1 Inspiración

La inspiración es un estímulo que motiva a una persona a realizar determinadas acciones. Para los artistas, se convierte en el motor de la creación de nuevas obras de arte y desarrollo de ideas.

Las fuentes de inspiración varían según el artista, sus gustos y sus sentimientos. Incluso cuando se habla de un estímulo específico, las sensaciones producidas son distintas y particulares en cada una de las personas que fueron expuestas a este.

¹ KLEON, Austin. Roba como un artista: las 10 cosas que nadie te ha dicho acerca de ser creativo. México D.F. AGUILAR. 2012, p. 15.

En muchas ocasiones, la inspiración está relacionada con algunas cosas que se han experimentado durante la vida. Los recuerdos juegan un papel fundamental, pues a través de sentir, escuchar y ver, se crean sentimientos que atan a los seres humanos a determinadas situaciones. Estas situaciones se convierten en fuente de inspiración y algo tan simple, como recordar un día mientras se contemplaban las estrellas, escuchando el fluir de un río, con el viento soplando y rozando la piel, puede ser el motivo para empezar a crear una obra.

“Hay sentimientos que están profundamente grabados en lo más hondo del corazón del hombre, por el sedimento que generaciones y generaciones pasadas han ido acumulando. Sentimientos que podrán ser despertados por acontecimientos e impresiones del vivir y hacer vibrar de nuevo el sentimiento de creación artística”².

La naturaleza, por ejemplo, puede considerarse la fuente de máxima inspiración para la creación de obras musicales. Muchas piezas de arte concebidas a través de la historia han sido inspiradas por elementos de la naturaleza, y otras, se han basado en ciertos elementos naturales para crear metáforas y comparaciones entre diferentes elementos, como la belleza de la luna comparada con la belleza de un ser querido, por ejemplo, o como el caer de la nieve relacionado con una emoción o sentimiento específico.

Siempre han existido y continuarán existiendo motivos de inspiración. Como lo expresa Jaime Pahissa “cuando comprendemos la naturaleza fundida con el vivir del hombre, el paisaje se hace parte propia de la inspiración musical. Vemos en el momento que vivimos, como existente y actual toda hora pasada. Sobre nuestro rostro sopla el mismo aire que dio aliento al primer hombre”³.

4.2 COMPOSICIÓN MUSICAL

El término “composición” es utilizado para dar nombre al proceso y al resultado final obtenido al crear una obra dentro de diferentes ramas y no se limita únicamente a la música. Según el diccionario enciclopédico de la música, la composición “en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial”⁴.

Cuando se realiza una composición musical, de cualquier tipo, deben tenerse en cuenta diferentes aspectos. Algunos de estos mencionados aspectos, están relacionados con la capacidad creativa, con la inspiración y con la sensibilidad que el compositor posea.

Otros elementos más relacionados con aspectos técnicos de la música, sin estar desligados del componente creativo, como la melodía, el ritmo y la armonía,

² PAHISSA Jaime. La música y el hombre. Barcelona. Ediciones Don Bosco. 1980, p. 27.

³ Ibíd.

⁴ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008, p. 342.

deben ser comprendidos, al menos de forma básica, por quien desea realizar algún tipo de creación musical.

Incluso cuando el compositor no posee amplios conocimientos académicos y/o no puede escribir la música en el papel, los elementos previamente mencionados existen dentro de su composición, y ya sea que el compositor sea consciente de ello o no, está haciendo uso de dichos conceptos durante el proceso creativo. Lo cierto es que, durante el desarrollo de cualquier idea, y para obtener un resultado final (una obra), el compositor debe organizar coherentemente sus ideas y los elementos y herramientas utilizadas para dar forma a su composición.

4.2.1 La melodía

En música, se define a la melodía como una sucesión de alturas de sonido que ocurren de forma lineal y pueden percibirse como un entero. Según el diccionario enciclopédico de la música es el “resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo”⁵.

Es importante hacer énfasis en que la melodía y la forma en que se organizan los sonidos musicales para crearla tienen mucha relación con el lenguaje hablado.

“Es muy importante comprender que tanto en la música antigua como en la tradición musical occidental la melodía no fue generada por la escala, sino que, en sentido inverso, este concepto derivó de la práctica melódica”⁶. Teniendo en cuenta esta afirmación, la melodía puede pensarse como algo que nació de forma natural y estuvo presente en la humanidad desde la antigüedad. Luego, probablemente como un intento por plasmar las melodías en el papel y hacerlas más comprensibles para quienes quisieran entenderlas, nacieron las escalas, que, junto a las figuras y los signos de escritura musical, permitieron a los interesados, escribir, leer y entender el movimiento de los sonidos.

La melodía es un acontecimiento musical que ocurre de forma horizontal, lineal, a diferencia de la armonía, que sucede cuando varios sonidos ocurren a la vez. Según Toch “cualquier sucesión temporal de notas crea una línea melódica”⁷.

4.2.2 El ritmo

El término ritmo puede poseer una amplia cantidad de definiciones. Según la fuente que sea consultada, pueden encontrarse incluso contradicciones y usos variados para este concepto. Puede resumirse, en términos musicales, como una división del tiempo, relacionada con figuras musicales, acentos, velocidad y movimiento.

⁵ Ibíd., p. 934.

⁶ Ibíd.

⁷ TOCH, Ernst. Elementos constitutivos de la música. Barcelona. IDEA BOOKS S.A. 2001, p. 91.

Para que el ritmo tenga sentido y sea coherente, los elementos anteriormente mencionados deben utilizarse de forma organizada. El ritmo se encuentra presente tanto en la música como en otras artes. Incluso la forma en la que una persona habla, se puede percibir cierto ritmo.

4.2.3 La armonía

La armonía es descrita por Robles como “la disciplina que estudia las simultaneidades sonoras afinadas, también llamadas acordes en la música occidental”⁸. Partiendo de allí, la armonía puede definirse como una disciplina, pero también como un efecto generado cuando varios sonidos ocurren al mismo tiempo.

En síntesis, el uso de varios sonidos o notas musicales que suceden a la vez, durante un periodo de tiempo determinado, en uno o varios instrumentos musicales, generan un efecto sonoro que es conocido en música como “acorde”.

4.2.4 Flujo musical

Presente para muchos de forma consciente y aplicado por otros de forma inconsciente, el flujo musical es un concepto muy importante y que debe tenerse en cuenta a la hora de realizar una composición.

Cuando las ideas presentadas dentro de una composición musical están bien conectadas y tanto a nivel global, como a nivel local, existe una relación clara entre unas y otras, se crea un flujo convincente y la pieza musical desarrollada gana coherencia.

Según Belkin “la unidad actúa (al menos) en dos niveles: flujo local – la conexión convincente de un evento con el próximo – y las asociaciones de rango amplio y el balance global”⁹. Por ello, las ideas presentadas dentro de la obra, incluso aquellas que en algún momento aparezcan como elemento “novedoso”, deben guardar relación con los eventos ocurridos durante la duración de esta y aportar para que la continuidad musical no se vea interrumpida y lo que vaya ocurriendo, a nivel musical, sea creíble para el oyente.

4.2.5 Forma

La forma es el grupo general de ideas y elementos pertenecientes a una obra musical, desarrollados por un compositor a través de ciertos recursos compositivos. En muchos casos, la forma se encuentra delimitada por ciertas normas o convenciones, que permiten clasificar la obra musical creada dentro de una categoría u otra. Igualmente, la composición suele recibir el nombre de la forma en que fue construida, como un rondó, por ejemplo.

⁸ ROBLES, Luis. Composición musical: guía de estudio [en línea], p. 8. [Consultado el día 3 de diciembre de 2019]. Disponible en: <http://haciendomusica.com/compguia1.htm>

⁹ BELKIN Alan. Una guía práctica de composición musical [en línea], p.8. [Consultado el día 5 de diciembre de 2019]. Disponible en: http://alanbelkinmusic.com/bk/Guia_Composicion.pdf

También llamadas estructuras, las formas se convierten en un referente importante cuando un compositor quiere crear una obra nueva, pues puede valerse de estas para guiar su propio proceso creativo.

Según Jaime Ingram, “se denomina forma al conjunto organizado de las ideas musicales de un compositor”¹⁰ y parafraseándolo, cabe mencionar que, aunque un compositor puede aferrarse a una forma establecida con anterioridad, puede explorar nuevas posibilidades y reinventarlas bajo sus propios términos y deseos.

Ahora bien, utilizar la estructura de una forma predeterminada no asegura que el resultado sea lo que se desea. Para lograr los resultados esperados, es importante darle un sentido a la música, darle coherencia y unidad. De igual forma, es necesario valerse de la propia intuición y, en el caso de los compositores musicales, apoyarse en la capacidad auditiva. Se dice que una persona compone de la misma forma en que escucha.

4.2.6 Recursos musicales utilizados

4.2.6.1 Escalas musicales

Las escalas nacen cuando varias notas musicales se organizan de una forma determinada, sea de manera ascendente o descendente. Casi siempre, las notas que conforman una escala, están ubicadas en una secuencia que se mueve por grados conjuntos. Así mismo, están ligadas al concepto de tonalidad y pueden pensarse como la base para esta. Por esa razón, las escalas, así como las tonalidades, pueden ser mayores o menores.

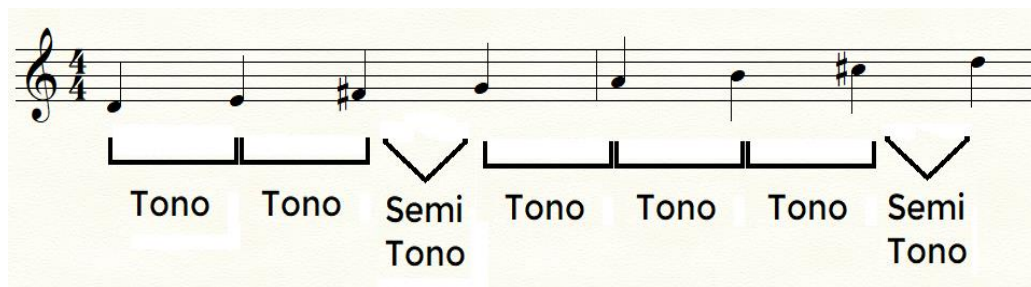
Del mismo modo, existen otros tipos de escalas que corresponden a otras formas de organización de los sonidos. Cada una de estas escalas posee una sonoridad particular, un “color” y, por lo tanto, pueden ser usadas para expresar y recrear sensaciones distintas y ambientes variados.

4.2.6.2 Escala mayor

Es un tipo de escala que se construye con tonos y semitonos (intervalos de segunda mayor y segunda menor). Partiendo de una nota base, que recibirá el nombre de tónica, la escala puede recrearse y utilizarse siguiendo, de forma ascendente, un orden de intervalos determinado. La sucesión de notas necesarias para recrear la escala mayor, obedece al siguiente orden de intervalos: tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono.

¹⁰ INGRAM JAÉN, Jaime. Orientación musical. Panamá. Imprenta Universal Books. 2001, p.49.

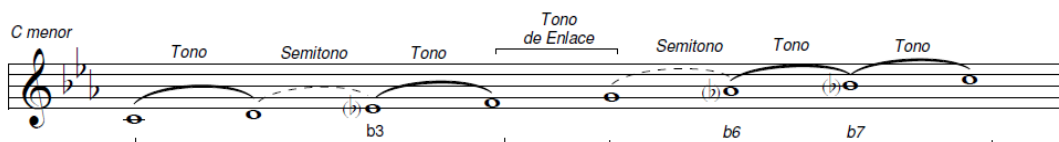
Imagen 1. Ejemplo de escala mayor con la nota re como tónica.



4.2.6.3 Escala menor

Igualmente, construida con tonos y semitonos, la escala menor es diferente a la mayor por la forma en que están organizadas las notas y la sonoridad que posee. Aunque es una percepción subjetiva, la mayoría de personas asocian la sonoridad de la escala menor con un sentimiento triste. Lo contrario ocurre con la escala mayor, que es asociada a un sentimiento de alegría. La sucesión de notas que se usan para recrear la escala menor, posee este orden de intervalos: tono, semitono, tono, tono, semitono, tono, tono.

Imagen2. Estructura de la escala menor. Libro de Teoría Musical, Nestor Crespo, p. 22.



4.2.6.4 Modo frigio

En la actualidad, es un tipo de escala que se utiliza para componer e improvisar, usualmente en contextos de jazz, pero también se puede escuchar en géneros musicales variados y obras de todo tipo. Igualmente se usa en algunas ocasiones para “colorear” la música, creando ciertos ambientes o momentos sonoros gracias a su sonoridad particular.

La estructura de la escala que representa al modo frigio es casi idéntica a la de la escala menor, con la diferencia de que la segunda nota, pensada ascendente, está medio tono más abajo. Por esta razón, puede decirse que la escala frigia, es una escala menor, con el segundo grado bemol o bajado.

Existen varios modos, además del frigio y cada uno es diferente al otro, es posible decir que cada modo genera una sensación particular, usualmente llamada “color” y que, por tanto, tiene de cierta manera, una especie de personalidad distinta a los demás.

Imagen 3. Estructura del modo frigio. Libro Armonía Funcional I, Nestor Crespo, p. 24.



4.2.6.5 Acordes

En música, los acordes son creados cuando tres o más notas musicales suenan a la vez. Según de la Cerda, en su libro *Armonía Tonal Moderna*, “el acorde es el elemento básico de la armonía y consiste en la producción simultánea de varios sonidos diferentes”¹¹.

Las notas que se usan para crear un acorde, casi siempre están separadas entre sí por intervalos de tercera. Partiendo de la nota fundamental (la que funciona como base y le da el nombre al acorde), los otros sonidos utilizados reciben un nombre relacionado con el intervalo que representan, obteniendo, por ejemplo, un acorde construido con una nota fundamental, una tercera y una quinta.

Jaime Ingram Jaén, en su libro *Orientación Musical*, describe el término afirmando que “dentro del concepto de la armonía tradicional, en el sistema tonal, el acorde es la reunión de tres o más sonidos colocados en forma vertical”¹².

4.2.6.6 Acorde de tres sonidos

El acorde de tres sonidos es el más utilizado y básico de todos. Recibe, en muchos libros de enseñanza musical y tratados de armonía, el nombre de tríada. Citando a Piston “el acorde básico de la práctica común de la armonía es la tríada, un grupo de tres notas que se llaman sonidos o factores del acorde y se obtienen superponiendo una tercera sobre otra”¹³.

Es importante mencionar que, por sus cualidades, cada acorde tríada obtiene un nombre específico y puede clasificarse dentro de cuatro categorías: acorde mayor, acorde menor, acorde disminuido o acorde aumentado.

¹¹ DE LA CERDA, Cesar A. *Armonía Tonal Moderna* [en línea], p.9. [Consultado el día 7 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://issuu.com/ghcor32/docs/cesaradelacerda-armoniatonalmoderna>

¹² INGRAM JAÉN, Jaime. *Orientación musical*. Panamá. Imprenta Universal Books. 2001, p.33.

¹³ PISTON, Walter. *Armonía*. Edición lengua castellana Span Press. 1998, p. 12.

Imagen 4. Clasificación de acordes tríada, ejemplo con nota do como fundamental. Armonía, Walter Piston, P. 13.



4.2.6.7 Acorde de cuatro sonidos

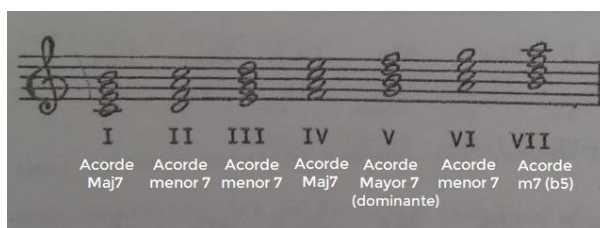
Aunque en la llamada “práctica común”, con gran influencia y/o apego al estilo clásico, los acordes tríada son los más utilizados, y aunque en la actualidad estos acordes siguen usándose mucho en algunos géneros de música tradicional y comercial, hoy en día es mucho más usual el uso de acordes de cuatro sonidos, por la mayor cantidad de posibilidades que permiten, por su riqueza tímbrica y por tradición dentro de algunos géneros, como el jazz, por ejemplo.

La estructura de este tipo de acorde es, como su nombre lo indica, formada por cuatro sonidos distintos. Por tanto, si antes teníamos un acorde tríada con las notas re, fa y la (re menor), conformado por una fundamental, una tercera y una quinta, ahora podemos añadir una nueva nota adicional, casi siempre una séptima (do, si contamos desde la fundamental) o en algunas ocasiones una sexta y obtener un acorde mucho más interesante.

Debido a la exploración realizada por una gran cantidad de músicos a través de los años, y por el uso cada vez más común de este tipo de acordes, para muchos, los acordes de tres sonidos han dejado de ser tan atractivos. En palabras de César A. de la Cerda, “Los acordes formados por solo tres notas se consideran insuficientes en la práctica armónica actual y teóricamente incompletos”¹⁴.

Cuando los acordes se construyen con cuatro notas diferentes, sus cualidades sonoras cambian y la forma de notación que se usa es distinta a la de las tríadas. Así, los acordes dejan de ser simplemente mayores, menores o disminuidos y otros elementos se añaden a sus nombres. Un ejemplo claro de ello, es el acorde escrito como Cm7, cuyas características son las de un acorde menor con una séptima menor añadida.

Imagen 5. Acordes de cuatro sonidos en la tonalidad de Do mayor. Armonía Tonal Moderna, Cesar A. de la Cerda, P. 15.



¹⁴ DE LA CERDA, Cesar A. Armonía Tonal Moderna [en línea], p.9. [Consultado el día 7 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://issuu.com/ghcor32/docs/cesaradelacerda-armoniatonalmoderna>

4.2.6.8 Extensiones de los acordes

Cuando se usa un acorde de cuatro sonidos, usualmente con una séptima en su estructura, es posible agregar otras notas adicionales. Estas nuevas notas que pueden ser añadidas, representan los otros sonidos de la escala que no se han utilizado para la creación del acorde mencionado anteriormente, y son llamadas extensiones.

Las extensiones de los acordes reciben los nombres de novena, oncena y trecena y según de la Cerda, “equivalen en una octava superior a los intervalos de segunda mayor, cuarta perfecta y sexta mayor, respectivamente. Las extensiones normales, por consiguiente, son la novena mayor, la oncena perfecta y la trecena mayor”¹⁵.

4.2.6.9 Textura

En música, la textura hace referencia a la manera en que diferentes elementos, casi siempre melódicos, interactúan entre sí. Otros componentes como la armonía y el ritmo también juegan un papel muy importante al momento de determinar un tipo de textura.

“La textura se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas”¹⁶. Aun cuando la relación entre elementos se observa de forma vertical, teniendo en cuenta lo que ocurre simultáneamente, crear o determinar un tipo de textura requiere observar de forma horizontal el comportamiento de estos elementos y la forma en que se van relacionando entre sí.

4.2.6.9.1 Textura monofónica

También llamada textura monódica, ocurre cuando se crea o cuando suena una sola línea melódica, sin ningún acompañamiento, ni elemento musical adicional. Sucediendo de forma horizontal, la melodía puede ser interpretada al unísono por varios instrumentos y/o voces, sin cambiar su cualidad de monodia.

Su descripción es sintetizada de una forma bastante concisa por Jaime Ingram en su libro Orientación Musical: “la textura monofónica está representada por una sola melodía”¹⁷.

¹⁵ DE LA CERDA, Cesar A. Armonía Tonal Moderna [en línea], p.72. [Consultado el día 7 de diciembre de 2019]. Disponible en: <https://issuu.com/ghcor32/docs/cesaradelacerda-armoniatonalmoderna>

¹⁶ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008, p. 1505.

¹⁷ INGRAM JAÉN, Jaime. Orientación musical. Panamá. Imprenta Universal Books. 2001, p.36.

Imagen 6. Ejemplo de monofonía con una melodía interpretada por dos instrumentos.



4.2.6.9.2 Textura homofónica

La textura homofónica se da cuando coexisten varias líneas melódicas y todas llevan la misma rítmica. De cierta forma, es parecida a la textura polifónica, pues las voces pueden moverse con libertad melódica, pero, como llevan la misma figuración rítmica, hacen que la textura homofónica sea distinta y posea mucha homogeneidad.

Resumiendo, se puede decir que ocurre cuando varias voces llevan la misma rítmica, pero las melodías se mueven en alturas de sonido distintas.

Imagen 7. Ejemplo de homofonía realizada por tres líneas melódicas.

A musical score for Soprano, Alto, and Baritone. The Soprano part is in the treble clef, the Alto part is in the treble clef, and the Baritone part is in the bass clef. All three are in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The melody is played in parallel motion, with the Soprano an octave above the Alto, and the Alto an octave above the Baritone. The notes are: B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (half). The texture is homophonic as all three voices play the same melody at different pitch levels.

4.2.6.9.3 Textura polifónica

Este tipo de textura tiene lugar cuando existen varias líneas melódicas que ocurren al mismo tiempo y cada una de ellas posee autonomía plena, de manera que pueden moverse con libertad melódica y rítmicamente. Un ejemplo conocido de polifonía es el contrapunto.

Según el diccionario enciclopédico de la música, la polifonía es una “textura musical conformada por dos o más partes relativamente independientes, aunque por lo común suele tener cuanto menos tres partes”¹⁸.

Imagen 8. Fragmento de Coral #7 de Bach, puede apreciarse una textura polifónica entre las cuatro voces. 371 Viertstimmige Chorale, Johann Sebastian Bach, P.4.



4.2.6.9.4 Melodía con acompañamiento

La melodía con acompañamiento es una textura interesante. Se presenta cuando hay una voz melódica y otras voces le acompañan. Dentro de esta textura, pueden encontrarse las otras que se mencionaron previamente, por ejemplo, cuando el acompañamiento a la melodía es homofónico o cuando aparece una segunda voz y crea una polifonía.

En esta textura, la armonía intenta enaltecer y enriquecer la melodía con las variaciones armónicas y rítmicas posibles. Un claro ejemplo de melodía con acompañamiento son las canciones pop o rock que pueden ser escuchadas diariamente en la radio.

4.2.6.10 Contrapunto

“La palabra viene del latín: punctus vs. punctum, expresión que significa punto contra punto o sea nota contra nota”¹⁹. El contrapunto es una disciplina que posee cientos de años de antigüedad. Es una técnica compositiva anterior a la armonía, que se fundamenta en la relación existente entre dos o más líneas melódicas distintas.

Según el diccionario enciclopédico de la música, “El contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música”²⁰. Debido a su antigüedad y amplio desarrollo obtenido desde el renacimiento hasta la época actual, existen muchas formas de emplear el contrapunto para hacer música o improvisar con ella. Un ejemplo de ello, es la posibilidad de encontrar el

¹⁸ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008, p. 1200.

¹⁹ INGRAM JAÉN, Jaime. Orientación musical. Panamá. Imprenta Universal Books. 2001, p.35.

²⁰ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008, p. 371.

contrapunto escolástico, utilizado para enseñar las bases y el funcionamiento de la técnica contrapuntística a estudiantes, pero carente, en la mayoría de los casos, de elementos relevantes para la práctica musical propiamente dicha y limitado a simples ejercicios de aprendizaje.

La técnica es muy amplia y difícil de aprender, si se quiere trabajar a profundidad. Dentro de esta, hay distintas clasificaciones y muchos elementos a tener en cuenta. Por un lado, existen distintos tipos de especies de contrapunto, que evalúan la forma en la que las líneas melódicas se relacionan entre sí, teniendo en cuenta la cantidad de notas que “chocan” contra otras. Por otro lado, la importancia de los intervalos generados a partir de las melodías combinadas, cobran mucha importancia a la hora de darle un significado a la música que se hace, a lo que ocurre y a la estructura que determinada forma puede tener.

Teniendo esto en cuenta, suele cuidarse mucho la relación entre disonancia y consonancia, encontrando, en diversas situaciones, posibilidades y reglas tan variadas como la imaginación lo permita. Para dar un ejemplo claro de ello, según el tipo de obra que se esté realizando o el tipo de contrapunto que quiera crearse, hay momentos en los que pueden usarse intervalos disonantes en tiempos débiles y otros en los que no, hay momentos en los que puede empezarse un compás con un silencio y otros en los que no, y así sucesivamente.

Es acertado decir que gran parte de la música que se hace en la actualidad es el resultado de algún tipo de proceso contrapuntístico. Para efectos prácticos, el contrapunto usado en la composición “La Madre Monte” es un tipo de contrapunto más libre, más melódico, en el que la relación existente entre las voces no sigue reglas estrictas, no cuida cada uno de los intervalos creados y lo que busca, más que cualquier cosa, es generar una sensación de acompañamiento, de pregunta - respuesta y de segundas voces en algunos momentos.

4.3 EL PASILLO

El pasillo colombiano es una danza que se conoce desde el siglo XIX. Nace derivado del vals europeo por la necesidad de los burgueses y criollos de llevar un ritmo no popular del pueblo a sus banquetes y bailes.

Su primer nombre fue “vals de la tierra” y luego se conoció como pasillo, que viene del diminutivo de “paso”, pues era un baile de pasos menudos. El primer compositor famoso en escribir pasillos fue Juan Crisóstomo Osorio, quien ayudo a la propagación de este género en el país. “La primera mención que hace el historiógrafo Andrés Pardo Tovar (“Historia de la cultura musical en Colombia”) sobre pasillos escritos por un compositor, data de 1860, y se refiere al primer musicólogo que tuvo Colombia, don Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte”²¹.

²¹ MARULANDA MORALES, Octavio. Una mirada histórica al pasillo colombiano. Bogotá. IMPRENTA DISTRITAL. 1989, p. 523.

4.3.1 Melodía y ritmo en el pasillo

Cuando se habla de melodía, debe hablarse de ritmo y es que una melodía, además de poseer varias notas musicales sucesivas, que se mueven a través de diferentes alturas, posee un ritmo que determina la forma en que esta suena o es interpretada.

En el pasillo, como en la mayoría de tipos de música, el ritmo está estrechamente relacionado con el pulso. Se puede hablar de dos tipos de pulso, el pulso metronómico y el pulso propio. El primero es un referente simétrico y regular que de forma implícita o explícita está presente durante toda la pieza musical y sirve como guía, facilitando la percepción del movimiento de la música. El segundo, permite caracterizar un estilo de música determinada. "... hablamos del pulso propio, pulso que hace evidente el carácter expresivo, el sentido y maneras de sonar de una música dada, y que se convierten en un soporte rítmico para todos los niveles de su estructura"²².

El pasillo se escribe en una medida de compás ternaria, precisamente a 3/4. Según mencionan Franco, Lambuley y Sossa "cuando la acentuación se da cada tres pulsos se denomina compás de métrica TERNARIA, 3/4, 3/8. El torbellino, la guabina, el pasillo, el vals, el bambuco, el merengue carranguero son géneros de este eje musical que contienen esta clase de métrica"²³.

La célula rítmica base para la ejecución del pasillo está compuesta por una corchea, una negra, otra corchea luego de esta y una negra para finalizar y empezar de nuevo.

Imagen 9. Célula rítmica del pasillo.



El régimen acentual usado en el pasillo es Tético. "En este régimen el peso del acento está en el primer tiempo (marcación del bajo) y la energía del impulso del acento está en la 3ra y 6ta corcheas"²⁴.

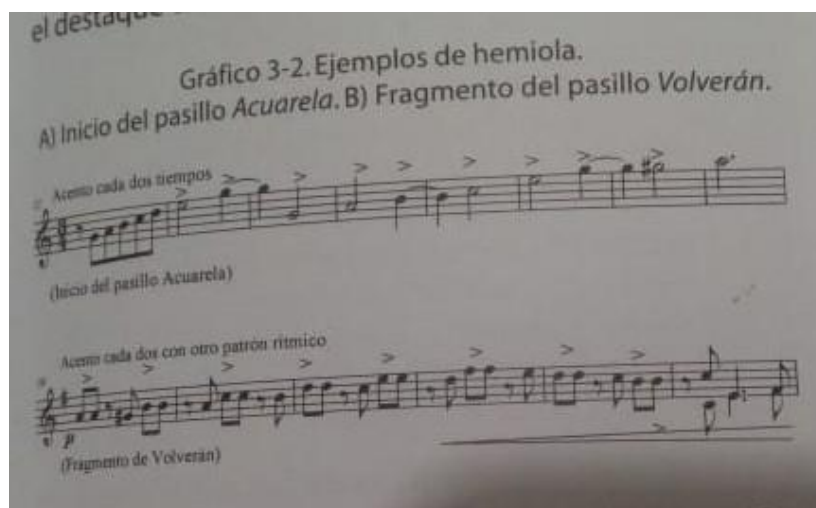
²² FRANCO ARBELAEZ, Efraín; LAMBULEY ALFÉREZ, Néstor y SOSSA SANTOS, Jorge E. Músicas Andinas de Centro Oriente. Bogotá. Plan nacional de música para la convivencia. 2008, p. 22.

²³ *Ibíd.*, p. 23.

²⁴ *Ibíd.*, p. 26.

Dentro de los elementos rítmicos recurrentes del pasillo, es posible destacar la hemiola, también llamada acento cruzado. La hemiola “consiste en agrupar acentuaciones binarias (cada dos pulsos) en compases ternarios, dando como fraseo el destaque de tres acentos cada dos compases”²⁵.

Imagen 10. Ejemplos de Hemiola. Músicas andinas de centro oriente, Efraín Franco, Néstor Lambuley y Jorge E. Sossa, p. 23



Así mismo, es posible identificar en muchos pasillos una especie de “impulso” ascendente, especialmente al inicio de una frase musical. Este “impulso” empieza generalmente a contratiempo.

Imagen 11. Ejemplo de “impulso ascendente”.



4.3.2 Armonía en el pasillo

En el pasillo, como en otras músicas tradicionales del área andina colombiana, es muy común identificar el uso de armonía tonal, propia de la práctica común. En palabras de xxxx “La gran mayoría de pieza y repertorio de las músicas

²⁵ Ibíd., p. 23.

populares tradicionales del Eje Centro Oriente obedecen a la lógica de la Tonalidad”²⁶.

Cuando varios acordes son usados uno luego de otro, como en una sucesión de ellos, se suelen usar las expresiones “enlace de acordes” y/o “progresión de acordes”. Cuando dos o más acordes se enlazan, se crean sensaciones, dependiendo de la función que estos cumplen dentro de la tonalidad, del movimiento armónico que generan, de su disposición y de otros elementos relacionados con la forma en que pueden afectar lo que el oyente siente.

Dentro de la música tradicional del área andina, incluyendo el pasillo, existen varias progresiones básicas que pueden usarse como base para la elaboración de nuevo repertorio. En la siguiente imagen pueden apreciarse algunas progresiones de acordes comunes.

Imagen 12. Progresiones frecuentes en la música tradicional del área andina colombiana. Músicas andinas de centro oriente, Efraín Franco, Néstor Lambuley y Jorge E. Sossa, p. 36.

Tabla 4.6. Progresiones básicas usuales en el Eje Andino Centro Oriente.

Modo	Funciones armónicas	Referencia en la cartilla
M/m	I - V7 G - D7	Ahí viene la carranga (Estrofa) Corte 19
M/m	I - IV - V7 D - G - A7	La manta (Corte 9)
M/m	I - I7 - IV - V7 D - D7 - G - A7	La cuesca del armadillo (Estrofa) (Corte 14)
M	I - II - I7 - IV - V7 G - Am - G7 - C - D7	Siativa (Corte 10)
M	I - I7 - IV - V7 - (V7 de II) - II G - G7 - C - D7 - E7 - Am	Volverán (Corte 27)
M	I - II - III - V7 - V7 de V7 - IV E - F#m - G#m - B7 - F# - A	Para bailar (Corte 11)

4.4 ORGANOLOGÍA

Cuando en música se habla de organología, se puede hacer referencia a la rama que estudia los instrumentos musicales, su clasificación, su historia y según el diccionario Oxford de la música, la rama que estudia incluso la forma en que son ejecutados. “Las técnicas de ejecución instrumental pueden considerarse parte de la organología”²⁷.

No obstante, en especial cuando el tema a tratar es una pieza musical creada, hablar de organología puede hacer referencia a los instrumentos utilizados dentro de dicha composición y las características de estos. Para la composición

²⁶ Ibíd., p. 35.

²⁷ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008, p. 1130.

musical La Madre Monte fueron utilizados los instrumentos voz soprano, bandola, piano y bajo eléctrico.

4.4.1 Voz soprano

Dentro de las voces que conforman el registro vocal humano, la voz soprano es la más aguda. El término usado en español es igual al término usado en italiano para connotar algo superior (soprano).

Este tipo de voz corresponde al registro femenino y al registro de jóvenes antes de entrar en la pubertad (cuyas voces son llamadas también voces blancas). “Según la escuela italiana de canto (que es también la nuestra), en la actualidad, y en una clasificación a grandes rasgos, los tipos de voz son: soprano, mezzo-soprano y contralto para las voces femeninas”²⁸.

Existen varios tipos de soprano, dependiendo del “color” que cada una de ellas posea, elemento propio de cada una, que depende enteramente del timbre.

Imagen 13. Tesitura de la voz soprano.



4.4.2 La bandola

Imagen 14. Monumento a la bandola, Casanare, Colombia.



²⁸ LLORIS, Enedina. La voz de soprano. En: Melómano digital: revista online de música clásica [en línea]. Marzo de 2012. [Consultado: 28 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.melomanodigital.com/la-voz-de-soprano/>

Según Diana Juárezgui, la bandola andina colombiana “Es un instrumento derivado de las vihuelas de péñola; las mismas antecesoras de la bandurria y la mandolina”²⁹. Es un instrumento de cuerdas pulsadas que posee el nombre de bandola andina colombiana gracias a la ubicación geográfica en la que fue principalmente desarrollada y donde se interpreta con mayor frecuencia.

Usualmente, por sus propiedades sonoras y su registro agudo, la bandola suele llevar las líneas melódicas. Se toca con plectro, o púa, pues sus cuerdas tienen mucha tensión. Dentro de un ensamble tradicional de cuerdas pulsadas andinas, suele cumplir un rol similar al de la voz soprano dentro de un ensamble coral.

Imagen 15. Tesitura de la bandola andina colombiana.



Dentro de sus posibilidades técnicas y de interpretación es posible identificar el trémolo, que, según Juárezgui, “es el procedimiento que se logra mediante el ataque repetitivo, continuo y constante del plectro sobre la cuerda que se utiliza para prolongar los sonidos”³⁰.

4.4.3 El piano

Imagen 16. Apariencia del piano.



²⁹ JUÁREGUI, Diana. La bandola andina colombiana [en línea]. 16 de septiembre de 2012. [Consultado: 15 de diciembre de 2019]. Disponible en: <http://www.laguitarra-blog.com/2012/09/16/la-bandola-andina-colombiana-2/>

³⁰ Ibíd.

El piano es un instrumento de teclado y de cuerdas percutidas. Fue creado más o menos en el siglo XVIII. Según la web Hinves fue “desarrollado por Bartolomeo Cristofori en el siglo XVIII a partir del clavicémbalo y que se diferencia de sus predecesores precisamente por su capacidad para producir sonidos con diferentes intensidades”³¹.

El piano ha tenido muchos cambios a través de la historia, como el uso de cuerdas más gruesas para intensificar el sonido, por ejemplo. Es un instrumento musical ampliamente conocido y que goza de mucha fama, gracias a que muchos de los grandes compositores de la historia eran buenos intérpretes de piano. Así mismo, existe una inmensa cantidad de repertorio de obras para piano.

4.4.4 El bajo eléctrico.

Imagen 17. Bajo eléctrico.



Suele llamársele de forma sencilla, bajo. Es un instrumento musical que pertenece a la familia de los cordófonos (instrumentos de cuerda). Por sus cualidades físicas, su ejecución es melódica y por su sonoridad suele llevar la línea melódica con el sonido más grave dentro de los ensambles instrumentales en los que es usado.

En muchos casos, dentro de ensambles o agrupaciones en los que se usa una batería, el bajo suele tener una relación muy estrecha con el bombo. Su tesitura es amplia y es considerado un instrumento transpositor, es decir, su sonido se encuentra ubicado una octava más abajo del lugar en el que es escrito.

Pata que su sonido pueda proyectarse adecuadamente, el bajo requiere amplificación. Esto quiere decir que debe ser conectado, a través de un cable (popularmente llamado línea) a un amplificador eléctrico.

³¹ La historia del piano, etimología y orígenes [en línea]. Blog Hinves. [Consultado: 10 de enero de 2020]. Disponible en: <https://hinves.com/blog/la-historia-del-piano-etimologia-y-origenes/>

Imagen 18. Tesitura del bajo eléctrico.



4.5 RECURSOS LITERARIOS

4.5.1 Poesía

La poesía puede definirse como “un género literario que se caracteriza por ser la más depurada manifestación, por medio de la palabra, de los sentimientos, emociones y reflexiones que puede expresar el ser humano en torno a la belleza, el amor, la vida o la muerte”.³²

Según otras definiciones, que permiten ampliar un poco más el término, se considera poesía a toda aquella composición literaria que permite expresar artísticamente, y por medio de palabras, sentimientos y emociones, considerándole una forma en la que se manifiesta la belleza misma.

4.5.2 La décima

La décima es una manera de realizar composiciones poéticas con estrofas conformadas por versos octosílabos. El creador de esta forma de composición fue Vicente Espinel, poeta español que vivió en el siglo XVI. Por ser este su creador, el nombre completo de este tipo de composición es décima espinela o simplemente espinela.

Según Andrea Cote “La Décima es un tipo de composición poética cuya exigencia métrica es tener diez versos octosílabos que deben rimar el primero con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y el último, y el octavo con el noveno. La representación visual de su sistema de rimas es: a/b/b/a/a/c/c/d/d/c”.³³

³² Significado de poesía [en línea]. Significados. [Consultado: 16 de enero de 2020]. Disponible en: <https://www.significados.com/poesia/>

³³ COTE BOTERO, Andrea. La Décima: Formas de la composición poética [en línea]. About ESPAÑOL About. (01 de noviembre de 2019). [Consultado: 20 de enero de 2020]. Disponible en: <https://www.aboutespanol.com/la-decima-2722485>

Una reconocida escritora de décimas es la artista chilena Violeta Parra, representativa dentro de los principales folcloristas en Sudamérica. Un ejemplo claro de composición poética escrita en décima por Parra es “Volver a los diecisiete”, décima escrita en 1966. (VER ANEXO D).

4.6 LA TRADICIÓN ORAL

Tal vez sea atrevido afirmar que todos los seres humanos, en algún punto de sus existencias, se preguntan quiénes son, de dónde vienen y para donde van. Son preguntas que pueden tener una respuesta o simplemente quedarse en un eterno estado de duda. Lo cierto es que, para tener al menos una mínima idea de la identidad de un ser humano o de un pueblo, es necesario conocer sus costumbres, sus hábitos y la forma en que viven cada día. ¿Cómo aprendieron a vivir de la forma en que lo hacen?, a través de la palabra hablada.

A través del tiempo y de la historia de la humanidad, las sociedades han creado colectivamente una cantidad enorme de conocimientos variados, sobre medicina, arquitectura, música, arte, ética, moral y muchas otras áreas de importancia. Durante todo este proceso, la oralidad ha jugado un papel fundamental, pues de generación en generación, las tradiciones han sido pasadas de padres a hijos, de ancestros a descendientes.

La oralidad se basa en la palabra, en la comprensión de sonidos que han tomado un significante. Sin embargo, por su carácter fugaz, las palabras por sí solas, no son suficientes para consolidar un elemento que pueda transmitirse detalladamente más adelante.

Según Galindo, García y Valencia “La palabra no basta, pues no puede por sí misma despertar todas las denominaciones del mundo y de los hombres. Por eso es preciso que ese llamado al ser se acompañe de otros signos. De esta manera nacen los cantos, los cuentos, los relatos y, a la par, las tecnologías de la palabra, es decir, los modos del hablar: la oralidad y la escritura”.³⁴

Partiendo desde ello, se pueden considerar los relatos como elementos de alta importancia, como herramientas útiles para hablar de procesos, de métodos, de sucesos ocurridos en algún momento, de vida y de existencia.

Puede definirse entonces al lenguaje oral como un método de enseñanza de la tradición que conecta el pasado con el futuro. Las nuevas generaciones aprenden de sus mayores y obtienen una visión del mundo particular basada en eso mismo que comprenden como “su verdad”.

Es importante mencionar que la tradición oral, por su naturaleza, está arraigada enteramente a la región en la que se es utilizada. Con esto se hace referencia a la influencia directa que tienen en ella factores como la ubicación geográfica, las condiciones climáticas, la vida silvestre, la forma de edificar, la gastronomía, y

³⁴ GALINDO, Mauricio; GARCÍA, Carlos y VALENCIA, Jorge. Mitos y leyendas de Colombia: tradición oral indígena y campesina. Bogotá. Intermedio editores Ltda. 2003, p. 18.

muchos otros elementos que, en sí, forman parte también de la identidad de una cultura determinada.

“Los mitos, las leyendas, los cuentos populares y las coplas de las culturas orales dicen la tierra; y el hombre, por medio de la voz, se une de manera duradera al lugar de sus mayores, al lugar que lo vio nacer”.³⁵

4.6.1 Los Mitos

Puede hablarse del mito como una forma de discurso pre científico que facilita el entendimiento del mundo. Se convierte así, en muchas ocasiones, en la manera más adecuada de acceder a verdades esenciales de la existencia humana.

Su origen es ancestral. Desde la antigüedad, la concepción del universo, la creación del mundo, de los humanos, las plantas y los animales fueron explicados con este tipo de narraciones. A través de historias fantásticas, relacionadas con dioses y héroes en muchas ocasiones, se explicaban distintos fenómenos y funcionaban como un modo efectivo al momento de llegar a las mentes humanas y permitirles comprender lo que se quería explicar.

Se puede pensar que los mitos son la consecuencia de deseos caprichosos y fantasías colectivas. Sin embargo, resulta más acertado creer que fueron inspirados por el temor de los hombres primitivos y su deseo de explicar los fenómenos de la naturaleza.

Según de Sevilla, de Tovar y Arraéz “desde la remota antigüedad el mito del griego, mythos, que significa fábula, leyenda, ha permitido al hombre explicar una realidad que se le presenta de manera irracional”³⁶

Existen dos maneras de entender el mito: la negación y la aceptación. No hay duda de que los mitos fueron creados por individuos, pero se extendieron en las comunidades y se empezaron a reproducir una y otra vez. A través de la aceptación de estas historias, los mitos fueron recreados una y otra vez, transmitidos y se convirtieron en elementos intrínsecos de las razas. Pero es necesario que las comunidades se identifiquen con ellos, porque si hay negación, el impacto y credibilidad no serán los mismo.

En la época de la ilustración, por ejemplo, o en ramas como las ciencias y la filosofía, muchas veces no se les ha dado reconocimiento real a los mitos, precisamente por el carácter “mágico” que poseen. Al no tener un fundamento científico, y tener el gran impedimento de no poder ser comprobados, pueden perder su veracidad y simplemente quedarse olvidados en el tiempo.

Se puede entonces decir que los mitos son historias de tradición oral, creadas por humanos, en gran parte de forma espontánea, para intentar comprender el mundo y lo que los rodea. La experiencia se convierte en un pilar básico para

³⁵ *Ibíd.*, p. 21.

³⁶ DE SEVILLA, María, DE TOVAR, Liuvál, ARRAÉZ BELLY, Morella. *El mito: la explicación de una realidad*. En: *Laurus: revista de educación [en línea]*. Laurus, vol. 12, núm. 21, 2006. [Consultado: 28 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/761/76102110.pdf>

que estos mitos se arraiguen en las costumbres de un grupo, de una comunidad. Y es que a pesar de que no son instructivos, ni explican con claridad los fenómenos, la credibilidad que poseen se ve aumentada cuando aparece de vez en cuando una que otra persona afirmando haber vivenciado en carne propia alguna de estas historias míticas.

Directamente relacionados con el lenguaje, que es muy racional por sí mismo, están cargados de irracionalidad. Pero en esa falta de coherencia “lógica” que poseen, van cargados de mensajes, con mucho simbolismo claro, va llenos de ideales y se manifiestan en todos los elementos que rodean a un grupo de humanos.

Los mitos forman pues parte fundamental de la sabiduría de un pueblo. Envuelven un todo muy grande, al intentar explicar sus raíces, el porqué de la existencia de sus dioses, del universo y de los hombres mismos. Muestran y se desenvuelven en contextos relacionados con fenómenos que tienen que ver con la forma de ser de los dioses, el misticismo y algunos de ellos hacen referencia a aspectos propios de la vida religiosa.

4.6.1.1 Mitos indígenas y mitos mestizos en Colombia

Según Galindo, García y Valencia “a lo largo y ancho de la geografía nacional, decenas de comunidades indígenas han conservado sus tradiciones y sus modos de ver y comprender la realidad, a pesar de la creciente influencia de la cultura occidental y de contacto con los pueblos de origen africano”.³⁷

Como se puede imaginar, los mitos indígenas difieren de los mitos mestizos. Los primeros, enfocados más que cualquier cosa en el origen del mundo, en la madre tierra, en el origen del hombre, en los ríos, el sol y la naturaleza. Algunos de ellos pertenecen a comunidades indígenas que ya no existen y otros a pueblos que aún, al día de hoy, continúan vigentes.

Todos los pueblos indígenas poseen sus propios mitos. Algunos de ellos se parecen mucho, hacen referencia a fenómenos similares. Pero por la gran variedad que se puede apreciar, hay muchos mitos que son muy distintos, incluso cuando lo que intentan explicar es casi lo mismo, o es realmente idéntico.

Los mitos mestizos por su parte, obedecen a el deseo de ordenar el mundo por parte de un pueblo nacido de un proceso de mestizaje cultural, en el que varias etnias tienen influencia, pero en los que ha surgido esa necesidad de dar una explicación a su existencia. Están relacionados principalmente con la población campesina del país.

La mitología mestiza en Colombia es probablemente tan rica y llena como la mitología aborígen. Está llena de seres peculiares, de personas y de elementos muy cotidianos. Historias que transcurren incluso en la actualidad y que, aunque

³⁷ GALINDO, Mauricio; GARCÍA, Carlos y VALENCIA, Jorge. Mitos y leyendas de Colombia: tradición oral indígena y campesina. Bogotá. Intermedio editores Ltda. 2003, p. 65.

pueden diferir en nombres y en detalles, obedecen a una misma forma de comprender el mundo.

Muchas de estas historias son contadas una y otra vez, más que todo en zonas rurales, entre familiares y amigos. Los colombianos, en mayoría, seguramente alguna vez han escuchado hablar de la Patasola, El Duende o la Candileja. Son historias que, aunque no intentan explicar el origen de todo, forman parte de la cultura y el folclor colombiano.

4.6.1.2 Mito mestizo “la madre monte”

Es un mito colombiano propio de la región de los andes centrales y occidentales. También conocida como la madre tierra, se dice que es una entidad envuelta en musgo y hojas que protege los bosques y la naturaleza.

Algunos dicen que la han visto, que se les ha “aparecido” en las noches. Se habla entre cuenteros y campesinos que es amante de los ríos. Como vigilante protectora defiende los bosques y se dice que no tendrá piedad con aquellos que maltraten la flora o la fauna de una forma u otra. En estas situaciones, cuando se pone enfurecida, muestra su lado más fiero, hace que los ríos crezcan y ruge entre los árboles azotándolos con fuerza e invocando aliados como la tormenta.

Las historias respecto a este ser mitológico varían, pero concuerdan con que es una entidad enigmática que guarda su rostro detrás de una caballera hecha de hojas. Así se mantiene camuflada y puede observar todo lo que ocurre a su alrededor.

5. ANTECEDENTES

5.1 ANTECEDENTE INTERNACIONAL

Trabajo de pregrado “U R - S P R U N G (salto hacia el origen) NEBULA IV - NEBULA VII - NEBULA IX”. En el presente trabajo, el autor crea tres obras musicales en las que busca explorar y explotar al máximo las posibilidades técnicas de los instrumentos seleccionados y las capacidades de los instrumentistas. Las obras fueron sometidas a un proceso a través del cual, la intuición y el desarrollo de ideas decantaron en un proceso compositivo consciente.

5.2 ANTECEDENTE NACIONAL

Trabajo de maestría “Contemporandino: Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo”. En el presente trabajo, el autor crea una obra musical para trío típico andino (guitarra, tiple y bandola) buscando mezclar la riqueza de la música tradicional de la región andina colombiana, investigando y profundizando en ella, con elementos propios de la música académica contemporánea.

5.3 ANTECEDENTE LOCAL

Trabajo de pregrado “Proceso creativo de la composición musical nocturno i para cuarteto vocal mixto (SATB), cuarteto típico andino colombiano y contrabajo, basado en el poema homónimo de la poetisa colombiana Gertrudis Peñuela Laura Victoria”. En el presente trabajo, la autora crea una composición musical basándose en el poema Nocturno I de la poetisa colombiana Gertrudis Peñuela. La obra creada durante el desarrollo del trabajo, fue elaborada para un formato instrumental de tiple, guitarra, bandola, contrabajo y cuarteto vocal mixto, y buscó fusionar la letra del poema con la voz.

Los trabajos investigación que se mencionaron anteriormente están relacionados con los propósitos del presente trabajo desarrollado. Todos ellos tienen como principal objetivo la creación musical y realizan un arduo trabajo de investigación para recopilar toda la información necesaria para sustentar sus resultados.

El trabajo de grado “U R - S P R U N G (salto hacia el origen) NEBULA IV - NEBULA VII - NEBULA IX”, explora las posibilidades técnicas instrumentales y musicales y en sí, corresponde a un trabajo de creación pura. El trabajo de grado “Contemporandino: Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo” investiga sobre formas y estéticas de la música académica contemporánea y estructuras de la música tradicional colombiana, buscando mezclarlas usando una organología propia de la región andina colombiana. El

trabajo de grado “Proceso creativo de la composición musical nocturno i para cuarteto vocal mixto (SATB), cuarteto típico andino colombiano y contrabajo, basado en el poema homónimo de la poetisa colombiana Gertrudis Peñuela Laura Victoria”, tiene como base un poema utilizado para crear la obra, explorando las posibilidades vocales, mezclándolas con varios instrumentos, dentro de los cuales se identifica la bandola y usando diferentes recursos teóricos musicales como el uso de la armonía y la estructuración del discurso musical.

6. METODOLOGÍA

6.1 TIPO DE TRABAJO

El presente trabajo escrito se realizó utilizando una metodología de investigación de tipo creativa, cualitativa y descriptiva pues se recolectaron y clasificaron elementos de carácter musical y literario, que, al mezclarse a través de un proceso creativo, generaron un resultado final.

6.1.1 Descripción de la población

Comunidad académica en general y músicos interesados.

6.1.2 Descripción del objeto de estudio

Proceso de creación musical basado en un mito de la región andina colombiana, utilizando conceptos del género pasillo.

6.1.3 Descripción de la unidad de análisis

6.1.4 Descripción de la muestra

No aplica

6.1.5 Estrategias para la aplicación

Cronograma de actividades (Anexo B)

6.1.6 Sistematización de la información

Microsoft Word 2016 (Microsoft Office Professional Plus 2016; Microsoft Corporation)

Microsoft Excel 2016 (Microsoft Office Professional Plus 2016; Microsoft Corporation)

Finale V2014 (Make Music, Inc. A Minnesota Corporation).

6.1.7 Formas de monitoreo y control

El control de actividades se realizará a través de revisión constante y asesoría por parte del director magister en música Harold Marín Valencia.

6.2 PROCEDIMIENTO

Para cumplir los objetivos propuestos, este trabajo se realizará siguiendo las siguientes fases con sus actividades correspondientes.

Fase 1. Descripción de la información recopilada y seleccionada sobre el mito de la madre monte.

- **Actividad 1.** Recopilar información sobre el mito de la madre monte.
- **Actividad 2.** Realizar una tabla de caracterización con la información obtenida.

Fase 2. Descripción de los aspectos característicos del género pasillo

- **Actividad 1.** Realizar una descripción general del pasillo.
- **Actividad 2.** Describir los ensambles más utilizados en composición de pasillo.
- **Actividad 3.** Describir la organología más común y los aspectos formales del género.

Fase 3. Descripción del proceso de composición musical llevado a cabo para la creación del pasillo “La madre Monte”.

- **Actividad 1.** Describir los momentos de germinación y desarrollo de ideas para la creación de la letra y la música de la obra musical La Madre Monte.
- **Actividad 2.** Sistematización y transcripción de la obra.

Fase 4. Análisis musical de los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y de textura usados en la composición.

- **Actividad 1.** Determinar la forma, carácter y el tempo de la obra.
- **Actividad 2.** Determinar la estructura de la composición.
- **Actividad 3.** Determinar elementos melódicos, rítmicos, armónicos y de textura de la obra.

7. RESULTADOS

7.1 RECOPIACIÓN Y SELECCIÓN DE LA INFORMACIÓN SOBRE EL MITO DE LA MADRE MONTE

A continuación, se realizará un acercamiento a los acontecimientos relacionados con la búsqueda de material bibliográfico que permitió obtener información relevante para caracterizar el mito de la madre monte.

7.1.1 Recopilación de información

Se buscaron fuentes confiables, libros, artículos e información en la web, que permitiera comprender el mito de la madre monte a profundidad, conociendo su origen y clasificación como mito mestizo. De igual forma, se obtuvo información que permitió comprender al personaje principal del mito, la misma Madre Monte, sus motivaciones, su apariencia física y los rasgos más importantes de su personalidad.

Toda la información recopilada, además de brindar un acercamiento a elementos que permitieron darle significado a la música creada, fueron la base principal para la creación de la letra (ANEXO B).

7.1.2 Caracterización del mito

Luego de obtener la cantidad de información suficiente, se seleccionaron y clasificaron los elementos de mayor importancia para unificarlos, y así, crear una tabla de clasificación con estos componentes, que tuvieron gran repercusión durante el proceso creativo de la obra musical.

Tabla 1. Caracterización del mito de la madre monte.

Nombre	La Madre Monte
Origen	Mito folclórico de los Andes centrales y occidentales de Colombia. “El mito femenino de los bosques”.
Tipo de entidad	* Aparición. * Deidad. *Guardiana del bosque.
Apariencia física	* Hermosa mujer cubierta de musgo, ramas y hojas secas. * Mujer alta, corpulenta, elegante y vestida de ramajes. Cabello cubierto de lianas y musgo que no dejan ver su rostro. * Ser mitad selva y mitad mujer. Cubierta de paja.

	<ul style="list-style-type: none"> * Anciana vestida de hojas, con cara color ceniza, ojos desorbitados y rojos, manos en puro hueso. * Ojos de fuego, colmillos grandes, manos largas y expresión de furia. Vestida con chamizos, hojas y bejucos.
Rasgos de personalidad	<ul style="list-style-type: none"> * Protectora. * Defensora del bosque. * Agresiva y engañosa con humanos que destruyen el bosque. * Engañosa con los niños.

7.2 DESCRIPCIÓN DE LOS ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DEL GÉNERO PASILLO

Fue necesario buscar información que posibilitara caracterizar el género de pasillo. Se realizó una búsqueda exhaustiva de material bibliográfico que permitió comprender los aspectos más importantes de este.

Luego de buscar, leer, observar y recopilar la información más relevante, se realizaron cuatro tablas que permitieron sintetizar y exponer de forma concreta los componentes relacionados con la descripción del género, los ensambles musicales más utilizados para este, la organología más común en este tipo de composición y los aspectos formales más relevantes.

Tabla 2. Caracterización del género pasillo

Género	Pasillo
Etimología	“Pasillo”: pasos cortos en la planimetría de la danza.
Orígenes	<p>Raíces europeas. Traído desde el viejo mundo como posible derivado de la Mazurka, el Minuet, la Gavot, la Contradanza y el vals.</p> <p>Otras fuentes lo sitúan como derivado directo del vals austriaco. Llamado “Valse al estilo del país” en sus inicios. Mezcla entre lo europeo y lo criollo.</p>
Tipos de Pasillo	<p>Según su formato: vocal o instrumental.</p> <p>Según la velocidad e interpretación (a veces, también por su formato): fiestero o lento (este se caracteriza por temáticas relacionadas con el amor, la nostalgia, los recuerdos y por ser interpretado usualmente por la voz).</p>

Tabla 3. Ensamblés musicales comunes en el género pasillo

Ensamblés más utilizados			
Ensamble	Ritmo y percusión	Base ritmo - armónica	Melodía
Dueto vocal instrumental		Tiple y guitarra	Bandola, guitarra, requinto, voces en dueto.
Trío instrumental andino		Tiple, guitarra	Bandola
Grupos	Percusión menor, cucharas, chucho, esterilla	Tiple, guitarra, contrabajo	Bandola, tiple, guitarra, violín, flauta

Tabla 4. Organología común en el género pasillo

Organología	Piano, tiple, guitarra, bandola, percusión menor, violín, flauta, voces, bajo.
--------------------	--

Tabla 5. Aspectos formales del género pasillo

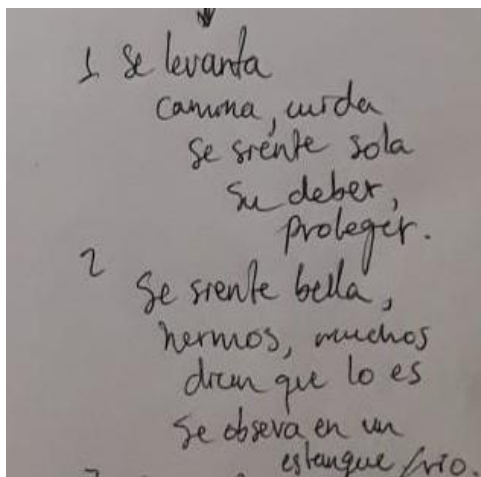
Aspectos formales	
De lo general	Partes homo tonales: sin muchos cambios de tonalidad. Forma bipartita para las canciones: A – B
Medida de compás	Ternaria. 3 / 4
Régimen acentual (visión general de la rítmica y su comportamiento).	Tético (“thesis”): acentuación en la primera nota. Peso del acento: 1er tiempo. Bajo. Energía del impulso del acento: 3ra y 6ta corchea. Usualmente marcado en el tiple.
Elementos rítmicos recurrentes	Hemiola: acento cada 2 tiempos. Ver imagen 10. “Impulso ascendente”: Con inicio a contratiempo. Ver imagen 11.
De lo armónico	Lógica tonal. Progresiones “clásicas”, simples. Modulación isotónica: a tónica mayor desde una tónica menor o al revés. Uso de ii grado y de dominantes secundarias.
Célula rítmica	Ver imagen 9

7.3 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL LA MADRE MONTE

El proceso de creación de la composición musical La Madre Monte tuvo diferentes etapas. Se realizará un acercamiento anecdótico en el que se puedan explicar de la forma más clara posibles las mencionadas etapas creativas.

Antes de aplicar elementos teóricos musicales y realizar la música, se creó la letra del pasillo. Tomando como base la información recolectada sobre el mito y realizando una caracterización de la madre monte como personaje, con características definidas y a través de un proceso imaginativo en el que se pensaron diferentes posibles rasgos de personalidad que pudiera poseer, teniendo en cuenta los contextos en los que el mito es usualmente narrado, se realizó un primer esbozo de la letra, cuidando siempre el apego a la escritura en décimas.

Imagen 19. Fotografía con algunas ideas iniciales para la creación de la letra.



Se decidió entonces realizar la letra de forma que pareciera que es la misma madre monte quien está contando un suceso ficticio en el que se encuentra con un aserrador y se enoja con este, pues lo ve destruyendo los árboles que tan preciados son para ella. Durante el relato, es ella misma quien se retrata y se describe como un ser de ojos rojos (de fuego), madre de los bosques, dueña de la mañana y protectora de la naturaleza.

La creación de la letra, hasta lograr el resultado final deseado, duró aproximadamente una semana. Un gran reto que los compositores tuvieron que enfrentar fue colocar en orden las ideas y llegar a un acuerdo con respecto estas, pues a veces deseaban agregar elementos que contrastaban mucho con los deseos del otro. Algo similar ocurrió durante la composición de la música; esto se vio especialmente reflejado al crear la melodía principal. El resultado final, letra utilizada para el pasillo La Madre Monte, puede ser consultado y leído en el ANEXO B.

Luego de tener clara la instrumentación que se iba a utilizar, se dio paso a la composición de la música. Inicialmente se crearon algunos bocetos y se trabajaron ciertas ideas para la melodía principal, se pensaron igualmente algunas ideas para el acompañamiento, la armonía y se decidió la forma que la pieza iba a tener.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef and the lower staff is a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The first measure of the melody is a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a sixteenth note Bb4. The second measure is a quarter note Bb4, followed by an eighth note A4 and a sixteenth note G4. The third measure is a quarter note F4, followed by an eighth note E4 and a sixteenth note D4. The fourth measure is a quarter note C4, followed by an eighth note Bb3 and a sixteenth note A3. The fifth measure is a quarter note G3, followed by an eighth note F3 and a sixteenth note E3. The sixth measure is a quarter note D3, followed by an eighth note C3 and a sixteenth note Bb2. The seventh measure is a quarter note A2, followed by an eighth note G2 and a sixteenth note F2. The eighth measure is a quarter note E2, followed by an eighth note D2 and a sixteenth note C2. The ninth measure is a quarter note Bb1, followed by an eighth note A1 and a sixteenth note G1. The tenth measure is a quarter note F1, followed by an eighth note E1 and a sixteenth note D1. The eleventh measure is a quarter note C2, followed by an eighth note Bb1 and a sixteenth note A1. The twelfth measure is a quarter note G1, followed by an eighth note F1 and a sixteenth note E1. The thirteenth measure is a quarter note D2, followed by an eighth note C2 and a sixteenth note Bb1. The fourteenth measure is a quarter note A2, followed by an eighth note G2 and a sixteenth note F2. The fifteenth measure is a quarter note E3, followed by an eighth note D3 and a sixteenth note C3. The sixteenth measure is a quarter note Bb3, followed by an eighth note A3 and a sixteenth note G3. The seventeenth measure is a quarter note F4, followed by an eighth note E4 and a sixteenth note D4. The eighteenth measure is a quarter note C5, followed by an eighth note Bb4 and a sixteenth note A4. The nineteenth measure is a quarter note G4, followed by an eighth note F4 and a sixteenth note E4. The twentieth measure is a quarter note D4, followed by an eighth note C4 and a sixteenth note Bb3. The twenty-first measure is a quarter note A3, followed by an eighth note G3 and a sixteenth note F3. The twenty-second measure is a quarter note E3, followed by an eighth note D3 and a sixteenth note C3. The twenty-third measure is a quarter note Bb2, followed by an eighth note A2 and a sixteenth note G2. The twenty-four measure is a quarter note F2, followed by an eighth note E2 and a sixteenth note D2. The twenty-fifth measure is a quarter note C3, followed by an eighth note Bb2 and a sixteenth note A2. The twenty-six measure is a quarter note G2, followed by an eighth note F2 and a sixteenth note E2. The twenty-seventh measure is a quarter note D3, followed by an eighth note C3 and a sixteenth note Bb2. The twenty-eighth measure is a quarter note A3, followed by an eighth note G3 and a sixteenth note F3. The twenty-ninth measure is a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a sixteenth note C4. The thirtieth measure is a quarter note Bb4, followed by an eighth note A4 and a sixteenth note G4. The thirty-first measure is a quarter note F5, followed by an eighth note E5 and a sixteenth note D5. The thirty-second measure is a quarter note C6, followed by an eighth note Bb5 and a sixteenth note A5. The thirty-third measure is a quarter note G5, followed by an eighth note F5 and a sixteenth note E5. The thirty-four measure is a quarter note D6, followed by an eighth note C6 and a sixteenth note Bb5. The thirty-fifth measure is a quarter note A6, followed by an eighth note G6 and a sixteenth note F6. The thirty-six measure is a quarter note E7, followed by an eighth note D7 and a sixteenth note C7. The thirty-seventh measure is a quarter note Bb7, followed by an eighth note A7 and a sixteenth note G7. The thirty-eighth measure is a quarter note F8, followed by an eighth note E8 and a sixteenth note D8. The thirty-ninth measure is a quarter note C9, followed by an eighth note Bb8 and a sixteenth note A8. The fortieth measure is a quarter note G9, followed by an eighth note F9 and a sixteenth note E9. The forty-first measure is a quarter note D10, followed by an eighth note C10 and a sixteenth note Bb9. The forty-second measure is a quarter note A10, followed by an eighth note G10 and a sixteenth note F10. The forty-third measure is a quarter note E11, followed by an eighth note D11 and a sixteenth note C11. The forty-four measure is a quarter note Bb11, followed by an eighth note A11 and a sixteenth note G11. The forty-fifth measure is a quarter note F12, followed by an eighth note E12 and a sixteenth note D12. The forty-six measure is a quarter note C13, followed by an eighth note Bb12 and a sixteenth note A12. The forty-seventh measure is a quarter note G13, followed by an eighth note F13 and a sixteenth note E13. The forty-eighth measure is a quarter note D14, followed by an eighth note C14 and a sixteenth note Bb13. The forty-ninth measure is a quarter note A14, followed by an eighth note G14 and a sixteenth note F14. The fiftieth measure is a quarter note E15, followed by an eighth note D15 and a sixteenth note C15. The fifty-first measure is a quarter note Bb15, followed by an eighth note A15 and a sixteenth note G15. The fifty-second measure is a quarter note F16, followed by an eighth note E16 and a sixteenth note D16. The fifty-third measure is a quarter note C17, followed by an eighth note Bb16 and a sixteenth note A16. The fifty-four measure is a quarter note G17, followed by an eighth note F17 and a sixteenth note E17. The fifty-fifth measure is a quarter note D18, followed by an eighth note C18 and a sixteenth note Bb17. The fifty-six measure is a quarter note A18, followed by an eighth note G18 and a sixteenth note F18. The fifty-seventh measure is a quarter note E19, followed by an eighth note D19 and a sixteenth note C19. The fifty-eighth measure is a quarter note Bb19, followed by an eighth note A19 and a sixteenth note G19. The fifty-ninth measure is a quarter note F20, followed by an eighth note E20 and a sixteenth note D20. The sixtieth measure is a quarter note C21, followed by an eighth note Bb20 and a sixteenth note A20. The sixty-first measure is a quarter note G21, followed by an eighth note F21 and a sixteenth note E21. The sixty-second measure is a quarter note D22, followed by an eighth note C22 and a sixteenth note Bb21. The sixty-third measure is a quarter note A22, followed by an eighth note G22 and a sixteenth note F22. The sixty-four measure is a quarter note E23, followed by an eighth note D23 and a sixteenth note C23. The sixty-fifth measure is a quarter note Bb23, followed by an eighth note A23 and a sixteenth note G23. The sixty-six measure is a quarter note F24, followed by an eighth note E24 and a sixteenth note D24. The sixty-seventh measure is a quarter note C25, followed by an eighth note Bb24 and a sixteenth note A24. The sixty-eighth measure is a quarter note G25, followed by an eighth note F25 and a sixteenth note E25. The sixty-ninth measure is a quarter note D26, followed by an eighth note C26 and a sixteenth note Bb25. The seventieth measure is a quarter note A26, followed by an eighth note G26 and a sixteenth note F26. The seventy-first measure is a quarter note E27, followed by an eighth note D27 and a sixteenth note C27. The seventy-second measure is a quarter note Bb27, followed by an eighth note A27 and a sixteenth note G27. The seventy-third measure is a quarter note F28, followed by an eighth note E28 and a sixteenth note D28. The seventy-four measure is a quarter note C29, followed by an eighth note Bb28 and a sixteenth note A28. The seventy-fifth measure is a quarter note G29, followed by an eighth note F29 and a sixteenth note E29. The seventy-six measure is a quarter note D30, followed by an eighth note C30 and a sixteenth note Bb29. The seventy-seventh measure is a quarter note A30, followed by an eighth note G30 and a sixteenth note F30. The seventy-eighth measure is a quarter note E31, followed by an eighth note D31 and a sixteenth note C31. The seventy-ninth measure is a quarter note Bb31, followed by an eighth note A31 and a sixteenth note G31. The eightieth measure is a quarter note F32, followed by an eighth note E32 and a sixteenth note D32. The eighty-first measure is a quarter note C33, followed by an eighth note Bb32 and a sixteenth note A32. The eighty-second measure is a quarter note G33, followed by an eighth note F33 and a sixteenth note E33. The eighty-third measure is a quarter note D34, followed by an eighth note C34 and a sixteenth note Bb33. The eighty-four measure is a quarter note A34, followed by an eighth note G34 and a sixteenth note F34. The eighty-fifth measure is a quarter note E35, followed by an eighth note D35 and a sixteenth note C35. The eighty-six measure is a quarter note Bb35, followed by an eighth note A35 and a sixteenth note G35. The eighty-seventh measure is a quarter note F36, followed by an eighth note E36 and a sixteenth note D36. The eighty-eighth measure is a quarter note C37, followed by an eighth note Bb36 and a sixteenth note A36. The eighty-ninth measure is a quarter note G37, followed by an eighth note F37 and a sixteenth note E37. The ninetieth measure is a quarter note D38, followed by an eighth note C38 and a sixteenth note Bb37. The hundredth measure is a quarter note A38, followed by an eighth note G38 and a sixteenth note F38. The hundred-first measure is a quarter note E39, followed by an eighth note D39 and a sixteenth note C39. The hundred-second measure is a quarter note Bb39, followed by an eighth note A39 and a sixteenth note G39. The hundred-third measure is a quarter note F40, followed by an eighth note E40 and a sixteenth note D40. The hundred-fourth measure is a quarter note C41, followed by an eighth note Bb40 and a sixteenth note A40. The hundred-fifth measure is a quarter note G41, followed by an eighth note F41 and a sixteenth note E41. The hundred-sixth measure is a quarter note D42, followed by an eighth note C42 and a sixteenth note Bb41. The hundred-seventh measure is a quarter note A42, followed by an eighth note G42 and a sixteenth note F42. The hundred-eighth measure is a quarter note E43, followed by an eighth note D43 and a sixteenth note C43. The hundred-ninth measure is a quarter note Bb43, followed by an eighth note A43 and a sixteenth note G43. The hundredth measure is a quarter note F44, followed by an eighth note E44 and a sixteenth note D44. The hundred-first measure is a quarter note C45, followed by an eighth note Bb44 and a sixteenth note A44. The hundred-second measure is a quarter note G45, followed by an eighth note F45 and a sixteenth note E45. The hundred-third measure is a quarter note D46, followed by an eighth note C46 and a sixteenth note Bb45. The hundred-fourth measure is a quarter note A46, followed by an eighth note G46 and a sixteenth note F46. The hundred-fifth measure is a quarter note E47, followed by an eighth note D47 and a sixteenth note C47. The hundred-sixth measure is a quarter note Bb47, followed by an eighth note A47 and a sixteenth note G47. The hundred-seventh measure is a quarter note F48, followed by an eighth note E48 and a sixteenth note D48. The hundred-eighth measure is a quarter note C49, followed by an eighth note Bb48 and a sixteenth note A48. The hundred-ninth measure is a quarter note G49, followed by an eighth note F49 and a sixteenth note E49. The hundredth measure is a quarter note D50, followed by an eighth note C50 and a sixteenth note Bb49. The hundred-first measure is a quarter note A50, followed by an eighth note G50 and a sixteenth note F50. The hundred-second measure is a quarter note E51, followed by an eighth note D51 and a sixteenth note C51. The hundred-third measure is a quarter note Bb51, followed by an eighth note A51 and a sixteenth note G51. The hundred-fourth measure is a quarter note F52, followed by an eighth note E52 and a sixteenth note D52. The hundred-fifth measure is a quarter note C53, followed by an eighth note Bb52 and a sixteenth note A52. The hundred-sixth measure is a quarter note G53, followed by an eighth note F53 and a sixteenth note E53. The hundred-seventh measure is a quarter note D54, followed by an eighth note C54 and a sixteenth note Bb53. The hundred-eighth measure is a quarter note A54, followed by an eighth note G54 and a sixteenth note F54. The hundred-ninth measure is a quarter note E55, followed by an eighth note D55 and a sixteenth note C55. The hundredth measure is a quarter note Bb55, followed by an eighth note A55 and a sixteenth note G55. The hundred-first measure is a quarter note F56, followed by an eighth note E56 and a sixteenth note D56. The hundred-second measure is a quarter note C57, followed by an eighth note Bb56 and a sixteenth note A56. The hundred-third measure is a quarter note G57, followed by an eighth note F57 and a sixteenth note E57. The hundred-fourth measure is a quarter note D58, followed by an eighth note C58 and a sixteenth note Bb57. The hundred-fifth measure is a quarter note A58, followed by an eighth note G58 and a sixteenth note F58. The hundred-sixth measure is a quarter note E59, followed by an eighth note D59 and a sixteenth note C59. The hundred-seventh measure is a quarter note Bb59, followed by an eighth note A59 and a sixteenth note G59. The hundred-eighth measure is a quarter note F60, followed by an eighth note E60 and a sixteenth note D60. The hundred-ninth measure is a quarter note C61, followed by an eighth note Bb60 and a sixteenth note A60. The hundredth measure is a quarter note G61, followed by an eighth note F61 and a sixteenth note E61. The hundred-first measure is a quarter note D62, followed by an eighth note C62 and a sixteenth note Bb61. The hundred-second measure is a quarter note A62, followed by an eighth note G62 and a sixteenth note F62. The hundred-third measure is a quarter note E63, followed by an eighth note D63 and a sixteenth note C63. The hundred-fourth measure is a quarter note Bb63, followed by an eighth note A63 and a sixteenth note G63. The hundred-fifth measure is a quarter note F64, followed by an eighth note E64 and a sixteenth note D64. The hundred-sixth measure is a quarter note C65, followed by an eighth note Bb64 and a sixteenth note A64. The hundred-seventh measure is a quarter note G65, followed by an eighth note F65 and a sixteenth note E65. The hundred-eighth measure is a quarter note

El proceso de creación de la música, teniendo en cuenta los momentos en los que las ideas se dejaron reposar para ser retomadas más adelante, los cambios y modificaciones y la adición de detalles hasta lograr el resultado deseado, duró aproximadamente dos meses.

El proceso creativo de la obra puede definirse como una mezcla de aplicación consciente de conceptos (por ejemplo, al decidir qué acordes usar en ciertos momentos determinados, cuidar la relación armónica entre melodía y acompañamiento, cuidar la letra para que se limitara al concepto de la décima y elementos similares) con un “fluir” de ideas más intuitivo, marcado por la experiencia musical y el gusto de ambos compositores y por la repercusión que la escucha de música colombiana y de pasillos de la región andina seguramente tuvieron al momento de crear y resolver las diferentes situaciones musicales planteadas durante la obra misma.

7.4 DESCRIPCIÓN FORMAL DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL LA MADRE MONTE

Tabla 6. Forma musical del pasillo La Madre Monte, exponiendo los compases en los que cada parte o sección toma lugar.

Sección	Sub sección	Compases
PARTE A	a	1-13
	b	14-25
PARTE B	c	26-33
	d	34-45
INTERLUDIO		46-61
PARTE C	e	62-69
	f	70-81
PARTE B	c	82-89
	d	90-101
FINAL		102-104

La obra está compuesta por tres partes principales, que representan el contenido grueso de la misma, acompañadas por un interludio y una pequeña parte final. La parte B, que representa al coro, se repite una vez luego de la parte C y antes de la parte final. Con esto como base, es posible afirmar entonces que la forma de la composición es A – B – Interludio – C – B – Parte Final. Cada una de las partes anteriormente mencionadas será descrita con detalle más adelante.

Las partes A, B y C contienen cada una dos subsecciones, que por sus características y la forma en que están agrupadas sus frases pueden identificarse y dividirse de esta forma. La parte A posee dos subsecciones llamadas a y b, la parte B posee dos subsecciones llamadas c y d, que se repiten cuando la parte completa vuelve a aparecer y la parte C posee dos subsecciones llamadas f y b'. Esta última, b' es particularmente interesante, pues, aunque no

es igual, posee muchas de las características melódico rítmicas encontradas mucho antes durante la subsección b.

7.5 ANÁLISIS MUSICAL Y ESTRUCTURAL

Se realizará un análisis y descripción detallada de los elementos que pertenecen y conforman la obra musical La Madre Monte, analizando, sección por sección, el contenido melódico, armónico, rítmico y estructural. De igual forma, se describirá la relación que los elementos explicados poseen con la letra creada para la realización posterior de la música. Todo esto para brindar una explicación detallada y lograr una comprensión general de la obra misma.

Como la armonía de la obra obedece en su gran mayoría a un carácter tonal, se aplicará el concepto de notación de acordes con números romanos, donde estos representan los grados de la tonalidad. Esto, para los momentos en los que se describa la armonía utilizada. Cuando exista algún elemento que no obedezca a esta lógica tonal, como ocurre en un par de compases de la parte B, se hará la respectiva claridad y se explicará con detalle.

Los anexos A, B y C, que corresponden al Score del pasillo La Madre Monte, su letra y al audio (simulación de instrumentos) respectivamente, pueden ser utilizados para complementar la lectura de este análisis y descripción de la obra.

Siendo característico del pasillo, La Madre Monte es una composición musical creada en una medida de compás de 3 / 4, donde el primer tiempo posee el acento principal y los siguientes pueden ser considerados más débiles. Por esta razón, muchos de los acentos gramaticales que poseen algunas palabras de la letra se encuentran ubicados en los primeros tiempos de algunos compases.

El tempo usado para la composición es de 90 bpm (del inglés “beats per minute” o beats por minuto, en español). Su carácter es andante, por tanto, su ejecución es tranquila, con vida, pero sin apresurar el tiempo.

Imagen 22. Inicio del pasillo. Medida de compás, tempo y carácter.

La Madre Monte

Pasillo

Juliana Bernal
Kendryck Rios

Medida de compás

Andante ♩ = 90 **Tempo**

Soprano

Es cu cho pa sos lle gan do _____ el ai re fri o re so pla _____

Bandola

La sección A del pasillo presenta la tonalidad principal de la obra musical. La mencionada tonalidad es Re menor (Dm). Esta sección va desde el compás 1 hasta el compás 25 y a su vez se compone de dos subsecciones, llamadas, para efectos prácticos y una mejor comprensión, a y b.

La subsección a empieza en el primer compás. Es en este mismo lugar donde se da el comienzo de la melodía principal, llevada por la voz soprano. En la primera semifrase puede observarse un pequeño “impulso ascendente” en la melodía. Esta melodía empieza en la nota re (la más importante de la tonalidad Dm), baja para luego realizar un salto ascendente hasta la nota la y finaliza en un sol sostenido (G#). El intervalo generado por estas dos notas musicales es denominado cuarta aumentada o tritono. Luego de que la soprano llega al sol sostenido, la bandola responde y reafirma el tritono mismo con una nota re, que es ejecutada con el efecto trémolo. Antes de empezar la segunda semifrase, hay un compás completo en el que se escuchan el re de la bandola y el sol de la soprano al mismo tiempo. Este último sol sostenido se corta por un silencio en el último tiempo.

Imagen 23. Primera parte (semifrase) de la primera frase.

La Madre Monte

Pasillo

Juliana Bernal
Kendryck Rios

"Impulso ascendente"

Tritono

Andante ♩ = 90

Soprano

Bandola

Es cu cho pa sos lle gan do _____ el ai re fri o re so pla _____

La segunda semifrase posee un movimiento rítmico idéntico a la primera, con la diferencia de que las notas ejecutadas son distintas, comienza en la nota mi y termina en la nota fa. La bandola responde de forma idéntica a como lo hizo anteriormente, aunque esta vez ejecuta la nota fa, nuevamente con trémolo. Esta nota fa se extiende durante casi dos compases hasta el compás7, lugar en el que empieza la segunda frase.

Durante la primera frase completa, tanto la voz soprano como la bandola poseen un matiz dinámico mezzo piano (mp), el sonido es suave, casi dulce y no representa una intensidad fuerte en ningún momento.

Imagen 24. Primera frase completa de la subsección a.

Es importante destacar que durante las dos frases que forman parte de la subsección a, no interviene ningún otro instrumento musical y solamente son escuchadas la voz soprano y la bandola. La segunda frase tiene un movimiento rítmico casi idéntico a la primera, aunque ya no se da el compás entero que tuvo lugar entre las dos semifrases de la primera frase y la respuesta de la bandola es distinta, ahora acompaña a la soprano como segunda voz, creando una textura de homofonía.

Imagen 25. Segunda frase de la subsección a.

Al final del compás 10, en el momento en que está terminando la segunda frase de esta subsección y con una anacrusa, el piano hace aparición con un acorde de do mayor en segunda inversión. Cuando el piano entra, los hace con un matiz dinámico mezzo forte (mf), generando un contraste de intensidad con lo que se había escuchado hasta ese momento. Desde que empieza y hasta el final del compás 11 realiza cuatro acordes en bloque que funcionan como transición para llegar al acompañamiento con ritmo de pasillo que mantendrá durante el resto de la pieza musical. En el mismo compás 11, el bajo hace aparición y acompaña

al piano, apoyando los acordes en bloque y posteriormente apoyando al piano de forma rítmica, tocando las notas fundamentales de cada uno de los acordes.

Los acordes de la transición, llevados a cabo por el piano y el bajo son do mayor en segunda inversión (solo el piano), re menor con séptima en estado fundamental (Dm), sol menor en estado fundamental con séptima y con un sonido añadido (Gm7⁹) (la nota la, por su ubicación con relación a la nota fundamental, se denomina novena del acorde en este caso), y la mayor con séptima menor (acorde dominante); estos dos últimos acordes igualmente en estado fundamental.

Luego de realizar el la mayor con séptima menor (A7), que por sus cualidades acumula mucha tensión, el piano y el bajo empiezan a realizar el acompañamiento con ritmo de pasillo durante dos compases, antes de pasar a la subsección b.

Imagen 26. Parte final de la subsección a.

La armonía presentada durante la primera subsección de la parte A, puede ser observada en la siguiente tabla. Como hasta el compás 10 no se habían manifestado los elementos armónicos suficientes para la identificación de acordes claros, se observará la armonía existente desde el último pulso del compás 10 hasta el compás 13.

Tabla 7. Análisis armónico de la subsección a.

Subsección	Compás	10	11	12	13
a	Armonía (Acordes)	VII	i – iv – V7	i	V7

La subsección b puede ser dividida en tres frases, todas ellas conectadas entre sí. Durante toda esta sección puede apreciarse un acompañamiento estable por parte del piano y el bajo eléctrico. Esta subsección que va desde el compás 14 hasta el compás 25 continúa en la misma tonalidad, re menor.

Durante la primera frase, que empieza en el primer pulso del compás 14, la soprano y la bandola se relacionan a través de un contrapunto libre en el que la soprano lleva la melodía principal y la bandola realiza dos respuestas que comienzan ambas a contratiempo y terminan en una nota larga.

Imagen 27. Primera frase de la subsección b.

Relación entre soprano y bandola

The image shows a musical score for four parts: Soprano (S), Bandola (Bn.), Piano (pno.), and Bass (B). The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The lyrics are: "Se queal go vie ne pen san do co noz co sus in ten cio nes él no". The Bandola part is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It features two blue boxes labeled "Primera respuesta" and "Primera parte de la segunda respuesta". The Piano part is in treble and bass clefs with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The Bass part is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The score is divided into measures 14 to 21. The Soprano part starts at measure 14. The Bandola part starts at measure 14. The Piano and Bass parts start at measure 14. The Soprano part has a dynamic marking of *mf* at measure 14. The Bandola part has a dynamic marking of *mf* at measure 14. The Piano and Bass parts have a dynamic marking of *mf* at measure 14.

Aunque en este lugar se observa una textura de polifonía entre la soprano y la bandola y la relación que ambos instrumentos tienen con el acompañamiento, también existe una textura general que resalta mucho más. Por esa misma relación entre la melodía, la segunda voz (bandola) y el resto de instrumentos, puede decirse que es una melodía con acompañamiento.

Igualmente, cabe mencionar que, conservando la atmosfera previamente propuesta por el piano y el bajo eléctrico, el matiz de intensidad de la voz y la bandola se vuelve mezzo forte.

Para el momento en el que empieza la segunda frase de la subsección b, la bandola aún se encuentra ejecutando la nota larga con la que terminó la segunda respuesta de la frase anterior, específicamente haciendo una nota la con trémolo, que, a su vez, sigue generando una textura polifónica en relación con la voz. Es importante también mencionar que esta segunda frase comienza desde el compás anterior al 18, con dos semicorcheas. Para el final de la segunda frase, durante los compases 19, 20 y 21, la textura creada entre voz y bandola pasa a

ser homofónica. En el último tiempo del compás 19 se genera un tritono entre el sol natural de la bandola y el do sostenido de la soprano.

Imagen 28. Segunda frase de la subsección b.

The image displays a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bandola line. The lyrics are: "él o sa be de ra zo nes mi sel va quie rea ca bar". A red bracket above the vocal staff spans from the beginning of the phrase to the end of the second measure, labeled "2da frase". A purple circle highlights the first note of the vocal phrase. A green box highlights the first measure of the bandola staff, with a green line pointing to the text "Comienzo de la segunda frase en el último pulso del compás 17". A red box highlights the second measure of the vocal staff, with a red line pointing to the text "Tritono". A blue box highlights the second measure of the bandola staff, with a blue line pointing to the text "Homofonía". A green line points from the end of the green box to the text "Final de la segunda respuesta de la primera frase".

La tercera frase de la subsección b puede considerarse la más simple, pero también la más interesante. Conservando la misma textura encontrada al final de la segunda frase, la voz y la bandola se relacionan a modo de homofonía. El compás 22 presenta un nuevo elemento que no se ha escuchado hasta el momento y representa un cambio en la velocidad de ejecución. Puede apreciarse aquí un ritardando que va hasta el final de la frase y de la sección A.

Desde el compás 23 se empieza a acumular energía, utilizando el acorde dominante de la tonalidad (V7), pero lo más interesante ocurre durante el compás 25. En este último compás mencionado, se presenta un nuevo acorde ajeno a la tonalidad de re menor, un mi mayor con séptima menor (acorde dominante). Este acorde anticipa lo que va a ocurrir a continuación, pues se da una modulación a la tonalidad de la mayor que abarcará toda la sección B. Por tanto, como la sección B estará en una nueva tonalidad, este acorde de mi mayor con séptima menor (E7), desempeña un papel fundamental, pues como dominante de la tonalidad del coro (sección B), funciona como conector entre ambas partes.

En el segundo pulso del compás 25 puede observarse otro elemento nuevo, un calderón. Este permite que tanto melodías y acompañamiento tengan un pequeño reposo antes de pasar a la siguiente sección.

Imagen 29. Tercera frase de la subsección b. Final de la sección A.

The image displays a musical score for the third phrase of subsection b. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Annotations include:

- Ritardando que durará hasta el final de la frase:** A blue circle with "rit." indicates a deceleration marking.
- Calderón:** An orange circle with a vertical line through it marks a caesura.
- 3ra frase:** A red bracket spans the vocal line from measure 14 to 20.
- Acumulación de energía:** A purple bracket highlights the piano accompaniment from measure 14 to 20.
- Acorde E7, que da paso a la nueva tonalidad:** A green box highlights the E7 chord in the piano part at the end of measure 20.

The lyrics for the vocal line are: "es ta vez no vaas ca par queem pie ce sus o ra cio nes M".

La armonía de la subsección b está ubicada dentro de la tonalidad re menor. Casi todos los acordes encontrados tienen una séptima dentro de su composición. A causa de las notas que son ejecutadas por el piano en su registro grave y por el bajo eléctrico, todos los acordes se encuentran en estado fundamental.

El quinto grado que se encuentra ubicado en el compás 16 (acorde la menor) no cumple su función dominante y no posee tanta tensión, pues es un acorde menor con séptima menor. El acorde encontrado en el compás 22, cifrado como VI^{maj}, posee este adicional "maj", pues es un acorde mayor con séptima mayor. Para el final de la subsección, se da un acorde de mi mayor con séptima menor, mencionado anteriormente y puede pensarse como un acorde dominante del quinto grado de la tonalidad (V7/V), o para mayor claridad, acorde dominante de la tonalidad la mayor.

Tabla 8. Análisis armónico de la subsección b. Compases 14 a 20.

Subsección	Compás	14	15	16	17	18	19	20
b	Armonía (Acordes)	i	V7	V7	i	v7	VII	V7

Tabla 9. Análisis armónico de la subsección b. Compases 21 a 25.

Subsección	Compás	21	22	23	24	25
b	Armonía (Acordes)	i	VI maj	V7	V7	V7/V

La sección B corresponde al coro o estribillo de la obra musical. Se da una modulación y cambio a la tonalidad de la mayor. El tempo sigue siendo el mismo y se retoma luego del ritardando encontrado al final de la sección anterior y luego de dos calderones. Esta denominada sección B está dividida a su vez en dos subsecciones, c y d, que serán analizadas a continuación.

La subsección c está conformada por dos frases. La primera de ellas, empieza con una anacrusa en el último pulso del compás 25. En esa misma anacrusa se puede observar un calderón, que genera un poco de suspenso antes de dar paso a la ejecución completa de la frase. En el momento en que la segunda sílaba es ejecutada por la voz, el piano y el bajo entran con su ya característico acompañamiento. En este punto la voz posee mucha más fuerza y el matiz dinámico para esta es fuerte. Los demás instrumentos, aunque en la escritura conservan la misma dinámica que traían desde compases anteriores, por intuición subirán un poco su intensidad sin intentar en ningún momento opacar la voz (esto para una adecuada ejecución).

Imagen 30. Inicio de la subsección c.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staves. The lyrics are "Me di cen la ma dre mon te". A blue circle labeled "Calderón" is placed over the first note of the vocal line. A red arrow labeled "Primera nota de la frase" points to the first note of the vocal phrase. Another red arrow labeled "Acompañamiento entra en primer pulso del compás 26" points to the start of the piano accompaniment in the second staff.

Aunque esta primera parte de la primera frase de la subsección c comienza con una anacrusa en el compás anterior, el acento es efectuado en el primer tiempo del compás 26.

Durante la primera semifrase, la nueva tonalidad propuesta es clara, la armadura en el pentagrama cambia y se presenta como la mayor. Luego de que la voz hace su entrada, la bandola responde con un “impulso ascendente” para pasar luego a acompañar a la soprano creando una textura homofónica.

Es importante resaltar que durante la segunda semifrase la armonía se ve afectada por un leve cambio, donde varias alteraciones a las notas propias de la tonalidad de la mayor aparecen y se “colorea” la armonía, temporalmente, para que suene a modo frigio. Se menciona que es temporalmente, pues el efecto deseado solamente dura un compás. Así mismo, en este lugar, específicamente el compás 28, aparece un acorde nuevo, que no ha sido presentado hasta ese momento y que se mezcla plenamente con las alteraciones temporales que aparecen en la voz y la bandola. El acorde del que se habla es un si bemol mayor con séptima mayor (Bbmaj).

Imagen 31. Primera frase de la subsección c.

The image displays a musical score for the first phrase of subsection c. It consists of three staves: a vocal line (Soprano), a guitar line (Bandola), and a bass line. The score is annotated with several colored boxes and lines, each with a label:

- Nueva armadura. Tonalidad de la mayor (A):** An orange box highlights the key signature change to A major at the beginning of the phrase.
- Impulso ascendente:** A blue box highlights the ascending melodic line in the guitar part.
- Homofonía:** A green box highlights the period where the vocal and guitar parts move in parallel motion.
- Notas alteradas. Color frigio temporal.**: A red circle highlights specific altered notes in the vocal line, indicating a temporary Phrygian color.
- Nuevo acorde (Bbmaj):** A blue box highlights a new chord in the guitar part, identified as Bbmaj.

The lyrics under the vocal staff are: "Me di cen la ma dre mon te y ms o jos son de fue go m".

Hasta este momento de la obra, una característica muy recurrente de las frases es su comienzo, en mucho de los casos a modo de anacrusa, con una o con dos corcheas. Este recurso prevalece durante toda la pieza musical e influye directamente en la forma en la que están conectadas las frases, subsecciones y secciones.

La segunda frase que forma parte de la subsección comienza con el recurso ya familiar mencionado anteriormente, con una anacrusa. Durante la segunda semifrase que la compone, la melodía principal realiza el también característico

impulso ascendente que cubre casi una octava completa, empezando en un do y subiendo hasta un si, para luego reponer esa subida y bajar de nuevo. La bandola presenta una respuesta que inicia a contratiempo en el primer pulso del compás 31, asciende de manera “juguetona” y luego se estabiliza un poco pasando por las notas mi y sol, para terminar en una nota la.

Las notas ejecutadas por la bandola en los tiempos fuertes son generalmente notas pertenecientes al acorde, pero en el compás 32 puede observarse una pequeña apoyatura. Aquí el acorde utilizado es un mi mayor y la nota que ejecuta la bandola en el primer tiempo es un fa sostenido (nota ajena al acorde). Luego de que transcurra medio tiempo, la bandola lleva este fa sostenido a una nota mi. En el compás 31 puede observarse un acorde de la mayor en primera inversión con una nota agregada, un fa sostenido, que por su ubicación con relación a la fundamental del acorde puede pensarse como una sexta.

Imagen 32. Segunda frase de la subsección c.

A continuación, se presentará una tabla donde podrá observarse la armonía utilizada durante la subsección c. Como el acorde usado en el compás 28 es ajeno a la tonalidad, su cifrado no se realizará con números romanos, pues no representa un grado de la tonalidad, y por el contrario, se escribirá con las letras que lo representan (el acorde en mención es un si bemol mayor con séptima mayor o Bbmaj). Es importante tener en cuenta que la sección B se encuentra en tonalidad de la mayor, por tanto, los acordes representados como grados de la tonalidad, con número romanos, van a diferir con respecto a los acordes encontrados en la sección A.

Tabla 10. Análisis armónico de la subsección c.

Subsección	Compás	26	27	28	29	30	31	32	33
c	Armonía (Acordes)	I	I	Bbmaj	I	V7	I6	V7	I

La subsección d empieza en el compás 34 (con anacrusa en el último pulso del compás 33) y va hasta el compás 45, momento en el que termina la sección B y comienza el interludio.

La subsección d, a su vez, posee tres frases. La primera frase de la subsección d se mueve en un registro más agudo del que se ha escuchado hasta el momento, especialmente para la voz y la bandola. Estas dos, por la forma en que se relacionan, poseen una textura homofónica en este lugar.

Imagen 33. Primera frase de la subsección d.

Cuando se da la segunda frase de la subsección d, la bandola realiza una respuesta con un “impulso ascendente” que luego baja saltando una tercera y después una cuarta. En este punto, compás 39, aparece un nuevo elemento en la bandola misma. Las notas sol sostenido y mi que ocupan el primer y segundo pulso del compás respectivamente, son ejecutadas con staccato³⁸. Luego, la respuesta finaliza en el compás 40, lugar en el que comienza la segunda semifrase de las dos que componen la frase completa.

En el momento en que la voz soprano realiza la segunda semifrase, la bandola vuelve a responder e imita (en el compás 41) el movimiento descendente que realizó dos compases atrás para finalizar en un trémolo en el compás 42. Cabe

³⁸ Tipo de articulación musical en la que las figuras musicales ejecutadas se tocan con la mitad de su valor.

mentonar que para el momento en el que la bandola está terminando esta respuesta, ya está empezando la tercera frase de la subsección d.

Imagen 34. Segunda frase de la subsección d.

The image shows a musical score for the second phrase of sub-section d. It consists of three staves. The top staff is the vocal melody, with lyrics: "soy be ju cos soy ra ma jes soy ma dre tie rra que bra ma ni ins tin to fi". The middle staff is the bandola accompaniment. Annotations include: "Semifrase 1" and "Semifrase 2" in green above the vocal staff; a blue box around the final notes of the vocal phrase with the label "Inicio de la siguiente frase"; a blue box around the first notes of the bandola accompaniment with the label "Impulso ascendente"; red arrows pointing down from the vocal staff to the bandola staff labeled "Movimiento descendente"; and an orange circle around a tremolo symbol on the bandola staff labeled "Trémolo".

La tercera frase de la subsección d empieza en el último pulso del compás 41. En el compás 43 se da una respuesta en la bandola, que realiza un pequeño pero familiar "impulso ascendente" y al final de este mismo compás acompaña a la voz creando nuevamente una textura homofónica entre estas dos. Amónicamente, la forma en que resuelve esta subsección y, por lo tanto, toda la sección B, es una progresión de acordes muy común en la música, usando un segundo grado de la tonalidad, creando tensión con un quinto y terminando en un primer grado (ii – V7 – I).

Imagen 35. Tercera frase de la subsección d. Final de la sección B.

The image shows a musical score for the third phrase of sub-section d. It consists of four staves. The top staff is the vocal melody, with lyrics: "mi ins tin to fie ro lla ma cuan do ve oa se ira do res". The second staff is the bandola accompaniment. Annotations include: "3ra frase" in red above the vocal staff; a blue box around the first notes of the bandola accompaniment with the label "Pequeño impulso ascendente"; and a blue box around the final notes of the bandola accompaniment with the label "Progresión de acordes común. Usada para resolver." Below this box, the chord progression "ii V7 I" is written in red.

Los acordes encontrados en la subsección d corresponden en su totalidad a grados de la tonalidad de la mayor, propia de la parte B. Todos los acordes expuestos en esta subsección, son acordes con séptima.

Tabla 11. Análisis armónico de la subsección d. Compases 34 a 40.

Subsección	Compás	34	35	36	37	38	39	40
d	Armonía (Acordes)	IV	I	IV	I	iii	V7	Vi

Tabla 12. Análisis armónico de la subsección d. Compases 41 a 45.

Subsección	Compás	41	42	43	44	45
d	Armonía (Acordes)	V7	IV	ii	V7	I

En el interludio, la melodía principal es llevada por la bandola, que toma el primer plano. Lo destacable de este interludio, es que es completamente instrumental. La voz se toma un descanso mientras los demás instrumentos toman el protagonismo. El matiz dinámico general para esta sección es fuerte.

Es posible dividir el interludio en dos partes simétricas, cada una con una duración de ocho compases, para un total de dieciséis. Esta sección va desde el compás 46 hasta el compás 61. Luego del compás 61 la obra va a la sección C.

La primera parte del interludio empieza con un motivo descendente en la melodía. Todo el tiempo se mueve dentro de la tonalidad de la mayor, que aún conserva desde la parte B. Dentro de esta parte, es posible observar movimientos rítmicos similares a los que ha realizado la voz en secciones anteriores, mezclando corcheas al ritmo del pasillo y presentando momentos sincopados. La armonía es totalmente tonal y presenta progresiones de acordes muy comunes en la música popular y tradicional andina colombiana.

La textura creada en todo el interludio, teniendo en cuenta la relación de la melodía llevada por la bandola y los demás instrumentos es de melodía con acompañamiento. El piano y el bajo eléctrico continúan realizando su acompañamiento característico, marcando el ritmo del pasillo en todo momento con su célula claramente observable.

Imagen 36. Primera parte del interludio.

Motivo descendente al inicio

Uso recurrente de sincopas.
Similar a la melodía de la voz

Bandola

Piano

Bajo

La segunda parte del interludio comienza de forma idéntica a la primera, con el mismo motivo descendente, en el compás 54. Para el compás 55, aunque conserva la misma figuración rítmica que fue vista en los compases 47, 48 y 49, las notas ejecutadas cambian y se hace presente el trémolo en dos de ellas.

Finalizando esta segunda parte, puede apreciarse una progresión de acordes dominantes que quedan sin resolver hasta el momento final, dentro de los compases 60 y 61. Empezando en un acorde de Fa sostenido mayor con séptima menor (F#7), yendo a un acorde de si mayor con séptima menor (B7), pasando luego a un acorde de mi mayor siete (dominante de la tonalidad actual) y reposando finalmente en un la mayor que aparece en el último pulso del compás 60. Cada uno de los acordes mencionados anteriormente, a excepción del último, es dominante del que le sigue. Al final del interludio aparece un calderón antes de un silencio. Ambos elementos brindan un respiro y descanso antes de pasar a la sección C, que representa, pensando en la obra como canción, a uno de los versos.

Imagen 37. Segunda parte del interludio.

Repetición del motivo descendente

Sincopas

Trémolos

F#7 (Dominante de B)

B7 (Dominante de E)

E7

A (tónica)

Calderón

La mayoría de acordes que aparecen en el interludio pertenecen a la tonalidad de la mayor. En los casos y compases en los que aparezcan acordes ajenos a la tonalidad, estos serán escritos con su respectivo cifrado, como son los casos de fa sostenido mayor siete y si mayor siete.

Tabla 13. Análisis armónico del interludio, parte 1.

Interludio	Compás	46	47	48	49	50	51	52	53
	Armonía (Acordes)	I	ii	V7	I	Vi	ii	IV	V7

Tabla 14. Análisis armónico del interludio, parte 2.

Interludio	Compás	54	55	56	57	58	59	60	61
	Armonía (Acordes)	I	ii	V7	I	F# 7	B7	V7 - I	I

El segundo grado encontrado en 51 y 55, además de poseer la séptima también contiene un sonido agregado (do sostenido), que, por su ubicación con relación a la fundamental, puede pensarse como una novena del acorde.

La sección C da inicio en el compás 62 y regresa a la tonalidad original de la pieza musical, re menor. Su extensión es de 20 compases, empezando en el compás 62 y finalizando en el compás 81. Esta sección está conformada por dos subsecciones llamadas e y f.

La primera subsección (e) presenta el regreso de la voz soprano, que entra a tiempo. Esta subsección posee dos frases dentro de su estructura. En la primera de estas frases, podemos ver como la bandola responde a la voz principal dos veces, con un movimiento melódico rítmico recurrente dentro de la pieza, empezando con una corchea a contratiempo.

Así mismo, la armonía se complejiza un poco, con relación a lo que se ha escuchado hasta ese momento. Las dos veces en las que aparece el acorde de tónica (I grado), además de tener una séptima, también posee un sonido añadido que cumple el rol de novena (un mi natural). En el compás 63 puede observarse un acorde disminuido, segundo grado de la tonalidad y en el compás 64, otro acorde disminuido, cuya fundamental se ubica a medio tono por debajo de la nota tónica (un do sostenido que desempeña el papel de sensible³⁹) y por sus características sonoras, desempeña un rol de acorde dominante.

En la primera frase de la subsección e, se retoma el matiz dinámico mezzo forte, conservando parte de la fuerza e intensidad que trae la pieza desde la sección B y el interludio, pero bajando un poco la intensidad con relación a estas dos partes.

³⁹ La nota y/o acorde que se encuentra ubicada medio tono por debajo de la tónica.

Imagen 38. Primera frase de la subsección e.

The image displays a musical score for the first phrase of subsection e. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "e o que cor taa mis hi jos es un hom bresin com pa sión sién i". A purple box labeled "Regreso a re menor" highlights the beginning of the phrase. A red bracket labeled "Frase 1" spans the first two measures. The middle staff is the guitar line, with an orange box labeled "Respuestas de la bandola" highlighting a specific melodic response. The bottom staff shows the piano accompaniment, with a blue box labeled "Nueva progresión de acordes" highlighting a new chord progression. A red circle labeled "Acordes disminuidos" highlights a diminished chord in the piano part. Dynamic markings include *mf* and *mf*.

La segunda frase de la subsección e posee un movimiento rítmico igual a la primera frase. Es importante destacar que en los compases 65 (perteneciente a la primera frase de la subsección e) y 67, el acento de las palabras cantadas por la soprano se da en el segundo tiempo, por tanto, para una adecuada interpretación, no es recomendado poner mucha fuerza en el primer tiempo de estos dos compases.

La armonía de esta segunda frase presenta características muy similares a las de la armonía en la primera frase de esta misma subsección, puede notarse el mismo tratamiento para el acorde de tónica y la aparición del mismo acorde mi disminuido.

En los compases 67 y 69, la bandola realiza un movimiento descendente similar al que realizó en los compases 39 y 41 de la obra, con la diferencia de que no posee ningún staccato. Dentro de toda la subsección e, puede notarse como el piano, en su registro grave, ejecuta casi siempre dos notas juntas, en lugar de una, correspondientes a la fundamental y quinta de los acordes.

El compás 66 presenta un cambio en el matiz dinámico, bajando la intensidad. Aquí, la voz y la bandola (que realiza un decrescendo) presentan un matiz mezzo piano (mp) y el piano junto al bajo presentan un matiz piano (p). Al final de la frase, durante el compás 69, todos los instrumentos, incluida la voz, realizan un crescendo.

Imagen 39. Segunda frase de la subsección e.

The image shows a musical score for the second phrase of subsection e. It includes vocal parts (soprano and alto) and instrumental parts (piano and bandola). The score is annotated with several key features:

- Semifrase perteneciente a la primera frase de esta subsección:** A green box highlights the first half of the phrase in the vocal parts.
- Acentos gramaticales en el segundo pulso del compás:** A red box highlights the second pulse of the measure, indicating a grammatical accent.
- 2da Frase:** A red box highlights the second half of the phrase in the vocal parts.
- Movimiento similar al observado en los compases 39 y 41:** A blue box highlights a similar movement in the instrumental parts.
- Crescendos:** A purple box highlights the crescendo markings in the instrumental parts.
- Cambio de dinámica:** A blue box highlights the change in dynamics (from *mp* to *p*) in the instrumental parts.

Un aspecto interesante de la sección C es que casi todas las frases encontradas en esta empiezan de forma tética, a tiempo, en el primer pulso del correspondiente compás. Esto difiere de lo que se ha observado en sección anteriores (A y B), en las que las frases suelen comenzar con anacrusa y muchas veces a contratiempo. La siguiente tabla contiene el análisis armónico de la subsección e.

Tabla 15. Análisis armónico de la subsección e.

Subsección	Compás	62	63	64	65	66	67	68	69
e	Armonía (Acordes)	i	ii	Vii°	i	i	VI	ii	III

Aunque la subsección f posee muchas similitudes con la subsección b (analizada anteriormente), difiere mucho de esta, pues la progresión de acordes usados es distinta, la melodía principal y la melodía de la bandola poseen muchas diferencias rítmico melódicas con las observadas en la subsección b y las frases comienzan de forma muy distinta, casi todas a tiempo, en el primer pulso del compás correspondiente.

Al comenzar la subsección f, el matiz dinámico ha vuelto a elevarse luego de un crescendo presentado en el compás 69. Aquí todos los instrumentos poseen el matiz mezzo forte. La primera frase de la subsección f comienza en el primer pulso del compás 70, lugar en el que la bandola se encuentra realizando un trémolo con la nota re (final de la respuesta anterior). Luego, en el compás 71, la bandola realiza una nueva respuesta, empezando de nuevo a contratiempo,

similar a la que realizó en el compás 63. En el compás 73, antes de pasar a la segunda frase, la bandola realiza un nuevo “impulso ascendente”.

Esta subsección presenta un nuevo acorde en el compás 70. El acorde en cuestión es un re mayor con séptima menor, que funciona como dominante del cuarto grado de la tonalidad (sol menor) pues posee mucha tensión con relación a este. Más adelante, en el compás 73, es presentado un quinto grado (acorde de la), pero en esta ocasión no es mayor, no es dominante, por el contrario, es un acorde menor.

Imagen 40. Primera frase de la subsección f.

The image shows a musical score for the first phrase of sub-section f, spanning measures 70 to 73. The score is written for voice and guitar. The vocal line is in the upper staff, and the guitar accompaniment is in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked *mf*. The first phrase is indicated by a red bracket above measures 70-73. A purple box highlights the guitar accompaniment in measure 70, labeled "Nuevo acorde D7". A blue box highlights the vocal line in measures 72-73, labeled "Impulso ascendente". A green box highlights the guitar accompaniment in measures 72-73, labeled "Quinto grado menor". The lyrics are: "no con tro lo mis e no jos me con vier to en u na fie ra".

La segunda frase de la subsección f comienza en el compás 74. Aquí la voz y la bandola, por la relación que poseen y la forma en que se mueven con relación a la otra, generan una homofonía, aunque a textura general continúa siendo melodía con acompañamiento.

En el compás 76, por primera vez en la melodía principal llevaba a cabo por la voz, se pueden observar un par de semicorcheas, que, aunque por ser la misma nota musical suenan casi juntas, para preservar las ocho sílabas propias de las líneas gramaticales de la décima, fueron escritas de esta forma.

Imagen 41. Segunda frase de la subsección f.

The image shows a musical score for the second phrase of subsection f. It consists of four staves: two vocal staves (treble and bass clef) and two bandola staves (treble and bass clef). The vocal staves have lyrics: "sí su fa mi lia lees pe ra" and "a ca sa no va a lle gar". A green bracket labeled "Homofonía" spans the first two measures of the vocal staves. An orange circle highlights a semibreve note in the second measure of the vocal staves, with a line pointing to the label "Semicorcheas". The bandola staves show a rhythmic accompaniment.

La tercera frase de la subsección f es la única frase dentro de toda la pieza musical que comienza en el segundo pulso de un compás, así mismo, es la única que empieza con dos figuras negras. En esta frase, la textura existente entre la melodía de la voz y la bandola es de homofonía.

Al final de la frase misma, en el compás 80 con anacrusa, la voz y la bandola realizan el mismo movimiento rítmico, pero en sentido contrario (la voz empieza con un "impulso ascendente" y la bandola empieza la frase arriba, para luego bajar. Antes de que la obra vaya a la parte B, correspondiente al estribillo, no existe, a diferencia del final de la sección A, ningún ritardando ni calderón.

Imagen 42. Tercera frase de la subsección f. Voz y bandola.

The image shows a musical score for the third phrase of subsection f. It consists of two staves: a vocal staff (treble clef) and a bandola staff (treble clef). The vocal staff has lyrics: "gar que to dos ven ga a bus car" and "a quies ta ré a laes pe ra". A red bracket labeled "3ra frase" spans the first two measures of the vocal staff. A purple box labeled "Inicio de la frase" highlights the first measure of the vocal staff. A green box labeled "Movimiento contrario" highlights the second measure of the vocal staff and the first measure of the bandola staff, indicating a contrary motion between the two parts.

La armonía de la subsección f pertenece en su gran mayoría a acordes pertenecientes a la tonalidad. La excepción clara de esto, es el acorde observado en el compás 70 (primer momento de la subsección), que corresponde a un acorde de re mayor siete (D7), ajeno a la tonalidad y que, por practicidad, será mencionado en la siguiente tabla con su cifrado correspondiente, más no con números romanos. Así mismo, es de gran importancia mencionar que todos los acordes encontrados en esta subsección poseen una séptima dentro de su estructura. Igualmente, cabe recordar que esta subsección, así como toda la sección C, se encuentra en tonalidad de re menor.

Tabla 16. Análisis armónico de la subsección f. Compás 70 a 76.

Subsección	Compás	70	71	72	73	74	75	76
f	Armonía (Acordes)	D7	iv	VI	v	VI	ii	V7

Tabla 17. Análisis armónico de la subsección f. Compás 77 a 81.

Subsección	Compás	77	78	79	80	81
f	Armonía (Acordes)	i	v	VI	VI	V7

Luego de finalizar toda la sección C, se repite la sección B completa, de forma totalmente idéntica a la primera vez que fue ejecutada.

La parte final de la obra es corta, simple, más no menos interesante que el resto de secciones que la conforman. El final corresponde a los últimos tres compases, 102, 103 y 104, que regresan a la tonalidad de re menor, luego de haber pasado por la parte B en la mayor. En este final la voz y la bandola descansan, siendo el protagonismo tomado por el piano y el bajo eléctrico.

La progresión de acordes encontrada aquí forma una cadencia auténtica (ii – V7 – i). Los tres acordes encontrados en este lugar se encuentran en estado fundamental. El último, correspondiente a la tónica (un re menor), posee, además de la séptima, una nota adicional, un mi, que, por su posición con respecto a la fundamental del acorde, se define como una novena. Este mencionado ultimo acorde, presenta también una articulación que no se vio dentro de toda la obra musical, un arpeggio en el piano, que está acompañado por un calderón.

Imagen 43. Parte final.

Tonalidad re menor

Calderón

Arpeggio

Tabla 18. Análisis armónico de la parte final.

	Compás	102	103	104
Parte final	Armonía (Acordes)	ii	V7	i

CONCLUSIONES PRELIMINARES

La obra contiene dos tonalidades claramente definidas, re menor (Dm), encontrada en las secciones A y C y la tonalidad la mayor (A), encontrada en la sección B y el interludio. Ambas tonalidades están estrechamente relacionadas y crean un contraste interesante en el “ambiente” generado.

Aunque la sección B presenta un compás con notas ajenas a la tonalidad correspondiente a esta parte y “colorea” por un momento la melodía y la armonía, la sonoridad general de la pieza no se ve afectada y las ideas se conectan coherentemente.

Algunos recursos, como crescendo, acordes dominantes, calderón y progresiones que pueden “acumular energía”, fueron utilizados para generar expectativa al oyente. En la mayoría de los casos, las expectativas fueron conducidas hacia los lugares más esperados. Un ejemplo claro fueron los acordes dominantes, que iban casi siempre al acorde tónica (este enlace de acordes, V7 – I, es muy usual).

La voz fue el elemento clave al momento de crear la armonía, pues teniendo en cuenta las palabras, la “atmósfera” imaginada y el contenido de las frases, fue pensada la armonía, para que fuera coherente con estos elementos.

La textura general de la obra es de melodía con acompañamiento. El piano y el bajo llevan la base rítmica de forma estable durante toda la pieza. A pesar de ello, se pueden observar momentos en los que los instrumentos se relacionan entre sí para generar texturas de polifonía y homofonía (esto es especialmente observado entre la voz y la bandola).

Como la letra fue escrita en décimas, y estas a su vez fueron usadas como referente para definir las secciones, cada una de estas mencionadas secciones posee la misma cantidad de sílabas y la misma cantidad de frases (secciones A, B y C).

8. CONCLUSIONES

- Se logró crear una composición musical basada en el mito de la madre monte, utilizando conceptos de pasillo.
- Para la composición, se logró utilizar un formato instrumental que, aunque no es extraño, ni presenta novedad, no es tan común dentro de los formatos tradicionales del género pasillo.
- Se logró recopilar toda la información necesaria para definir pautas que más adelante permitieron tomar decisiones creativas al momento de realizar la composición.
- Se logró utilizar acertadamente la forma de escritura décima espinela para crear la letra del pasillo La Madre Monte. A su vez, las décimas creadas sirvieron como referente principal y vital al momento de definir las secciones que conforman la obra.
- Durante todo el proceso creativo, fue posible hacer uso de los conocimientos y herramientas adquiridas durante el proceso de formación del pregrado en licenciatura en música. Pudieron ponerse en juego diferentes elementos y aplicar conceptos y posibilidades técnicas aprendidas a través de los años, gracias a la práctica teórica y musical de elementos de armonía, conocimientos de instrumentación, elementos de ritmo y otros conocimientos teórico prácticos adquiridos por los compositores.
- Se logró crear un flujo satisfactorio de ideas, siendo estas conectadas de manera coherente, haciendo uso de motivos, progresiones, acordes, texturas y elementos recurrentes que generan familiaridad y conectan las partes de la obra, a nivel local y a nivel global.
- Es importante conocer los elementos y herramientas que van a usarse para crear una obra musical, teniendo así la posibilidad de utilizarlos con fluidez y darles un tratamiento adecuado.
- La obra creada es una obra de nivel técnico medio para todos los instrumentos involucrados. Esto, teniendo en cuenta los requerimientos técnicos mínimos para su lectura y ejecución.
- Se reconoce el proceso de composición musical como un proceso, además de creativo, pedagógico completo. Durante este mencionado proceso, el o los compositores deben indagar, procesar información, compartirla y aplicarla de manera consciente. Todo este aprendizaje puede ser transmitido a colegas y futuros músicos en formación.

9. RECOMENDACIONES

Se recomienda a todos los músicos, empíricos, estudiantes y docentes, realizar ejercicio compositivo, crear y generar nuevas obras, pues teniendo en cuenta todo el proceso creativo llevado a cabo en el presente trabajo, se considera una actividad altamente nutritiva para el desarrollo profesional y personal.

Se recomienda a las instituciones educativas, universidades e institutos que tengan como objeto de enseñanza la música, o algún área musical, promover la realización de procesos creativos de composición musical.

Se recomienda realizar la recopilación de información y la búsqueda de elementos teóricos correspondientes a los elementos implicados en la realización de una obra musical, antes y durante el proceso de creación de esta. Teniendo los conceptos teóricos y técnicos claros, la aplicación de herramientas compositivas y el proceso de composición como tal se hacen mucho más fluidos.

Se recomienda ser objetivos al momento de realizar una autocrítica constructiva, desde los primeros momentos y desarrollo de ideas, pasando por el proceso de desarrollo de estas, hasta las últimas revisiones del resultado final.

Se recomienda a la Universidad Tecnológica de Pereira la inclusión de una materia o semillero de investigación relacionada con la composición musical general. Se recomienda igualmente promover y motivar a los estudiantes para que realicen prácticas compositivas desde el primer semestre de formación pedagógica musical.

BIBLIOGRAFÍA

ARANGO CANO, Jesús. Mitos, leyendas y dioses Chibchas. Santafé de Bogotá. PLAZA Y JANES. 1985.

FRANCO ARBELAEZ, Efraín; LAMBULEY ALFÉREZ, Néstor y SOSSA SANTOS, Jorge E. Músicas Andinas de Centro Oriente. Bogotá. Plan nacional de música para la convivencia. 2008.

GALINDO, Mauricio; GARCÍA, Carlos y VALENCIA, Jorge. Mitos y leyendas de Colombia: tradición oral indígena y campesina. Bogotá. Intermedio editores Ltda. 2003.

INGRAM JAÉN, Jaime. Orientación musical. Panamá. Imprenta Universal Books. 2001.

KLEON, Austin. Roba como un artista: las 10 cosas que nadie te ha dicho acerca de ser creativo. Traducción Alejandra Ramos. México D.F., AGUILAR 2012.

LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008.

MARULANDA MORALES, Octavio. Una mirada histórica al pasillo colombiano. Bogotá. IMPRENTA DISTRITAL. 1989.

OCAMPO LÓPEZ, Javier. Mitos y Leyendas Latinoamericanos. Bogotá. PLAZA Y JANÉ Editores Colombia S.A. 2006.

PAHISSA Jaime. La música y el hombre. Barcelona. Ediciones Don Bosco. 1980.

PISTON, Walter. Armonía. Edición lengua castellana Span Press. 1998.

TOCH, Ernst. Elementos constitutivos de la música. Barcelona. IDEA BOOKS S.A. 2001.

ZULUAGA, Victor. Mitos y Leyendas de los Embera Chamí. Colombia. Primera edición. 1997.

CIBERGRAFÍA

BEDOYA ÁLVAREZ, Yeison. Contemporandino: Tres piezas de música andina colombiana en Lenguaje Contemporandino. Medellín, 2016. Trabajo de Grado Magister en Composición. Universidad EAFIT, Escuela de Humanidades. Departamento de Música.

BELKIN Alan. Una guía práctica de composición musical [en línea]. Disponible en: http://alanbelkinmusic.com/bk/Guia_composicion.pdf

COTE BOTERO, Andrea. La Décima: Formas de la composición poética [en línea]. About ESPAÑOL About. (01 de noviembre de 2019). Disponible en: <https://www.aboutespanol.com/la-decima-2722485>

DE LA CERDA, Cesar A. Armonía Tonal Moderna [en línea]. Disponible en: <https://issuu.com/ghcor32/docs/cesaradelacerda-armoniatonalmoderna>

DE SEVILLA, María, DE TOVAR, Liuval, ARRAÉZ BELLY, Morella. El mito: la explicación de una realidad. En: Laurus: revista de educación [en línea]. Laurus, vol. 12, núm. 21, 2006. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/761/76102110.pdf>

JUÁREGUI, Diana. La bandola andina colombiana [en línea]. 16 de septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.laguitarra-blog.com/2012/09/16/la-bandola-andina-colombiana-2/>

La historia del piano, etimología y orígenes [en línea]. Blog Hinves. Disponible en: <https://hinves.com/blog/la-historia-del-piano-etimologia-y-origenes/>

LLORIS, Enedina. La voz de soprano. En: Melómano digital: revista online de música clásica [en línea]. Marzo de 2012. Disponible en: <https://www.melomanodigital.com/la-voz-de-soprano/>

Significado de poesía [en línea]. Significados. Disponible en: <https://www.significados.com/poesia/>

RENTERÍA DÍAZ, Tatiana. Proceso creativo de la composición musical Nocturno I para cuarteto vocal mixto (SATB), cuarteto típico andino colombiano y contrabajo, basado en el poema homónimo de la poetisa colombiana Gertrudis Peñuela “Laura Victoria”. Pereira, 2018. Trabajo de grado Licenciatura en Música. Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes y humanidades.

ROBLES, Luis. Composición musical: guía de estudio [en línea]. Disponible en: <http://haciendomusica.com/compguia1.htm>